

NAYMME TATYANE ALMEIDA MORAES

A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em História, pelo Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

CURITIBA

AGOSTO DE 2014

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço ao meu orientador e amigo Artur Freitas, pelo acompanhamento e atenção dedicados a esse trabalho, e principalmente pela amizade e paciência nos momentos difíceis.

À Prof^a. Rosane, que além de ter dado dicas valiosas no decorrer de toda a minha formação como mestranda, contribuiu com questões fundamentais para a finalização deste trabalho.

A minha banca de qualificação pelo rigor na análise da pesquisa.

Agradeço ao programa de bolsas da CAPES que possibilitou maior dedicação ao curso durante o período de sua realização.

De forma especial, agradeço a todo o corpo docente da Universidade Federal do Paraná, onde fui recebida com carinho e onde hoje considero minha casa.

Agradeço aos amigos pela paciência nos momentos de ausência, aos meus colegas de curso pelo companheirismo.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Claude Lorrain, "Agar e Ismael no deserto" (c. 1668).	23
Figura 2 Nicolas Poussin, Paisagem com S. João em Patmos, (1640).	24
Figura 3 Paul Sandby . Castelo de Windsor, (1760).	26
Figura 4 Thomas Girtin Kirkstall Abbey, Yorkshire (1801).	27
Figura 5 Constable, Branch Hill Pond, Hampstead Heath (1825).	28
Figura 6 Turner, Vapor numa tempestade de neve (1842).	28
Figura 7 Jean-Baptiste-Camille Corot, View From the Farnese Gardens, Rome (1826).	31
Figura 8 <i>Paul Cézanne, Maison et arbres</i> , (1890-94).	33
Figura 9 Frans Post, Engenho de Açúcar, (s.d.).	37
Figura 10 Frans Post, Vista das Ruínas da Sé de Olinda (s.d.)	38
Figura 11 <i>Nicolas-Antoine Taunay</i> , Largo da Carioca (1816).	41
Figura 12 Nicolas-Antoine Taunay. Vista do Morro de Santo Antônio (1816).	42
Figura 13 J. M. Rugendas, Batuque, (ca. 1835).	43
Figura 14 J. M. Rugendas, Mineradores, (ca. 1835).	44
Figura 15 Almeida Júnior, Pescando (1894).	46
Figura 16 Auguste Renoir, Chemin montant dans les hautes herbes (1876-77).	47
Figura 17 Eliseu Visconti.Trigal (1915).	47
Figura 18 Tarsila do Amaral, Pont Neuf, (1922).	57
Figura 19 Fernand Léger, Disques, (1918).	59
Figura 20 Tarsila do Amaral, A Negra, (1923).	60
Figura 21 Tarsila do Amaral, A Cuca, (1923).	63
Figura 22 Tarsila do Amaral, A Feira I, (1924).	69
Figura 23 Tarsila do Amaral, A Feira II, (1925).	69
Figura 24 Tarsila do Amaral, Paisagem com Touro, (1925).	71
Figura 25 Paisagem com plantação (O Engenho), por Frans Post ,(1668).	72
Figura 26 Tarsila do Amaral, Pescador, (1925).	73

Figura 27 Tarsila do Amaral, Mamoeiro, (1925).	74
Figura 28 Tarsila do Amaral, Palmeiras, (1925).	75
Figura 29 Tarsila do Amaral, Vendedor de Frutas, (1925).	77
Figura 30 Tarsila do Amaral, Morro de Favela, (1924).	79
Figura 31 Tarsila do Amaral, E.F.C.B., (1924).	83
Figura 32 Tarsila do Amaral, Carnaval em Madureira, (1924).	85
Figura 33 Fernand Léger, The Bridge of the Tug Boat, (1920).	89
Figura 34 Tarsila do Amaral, A Gare, (1925).	90
Figura 35 Tarsila do Amaral, São Paulo, (1924).	93
Figura 36 Tarsila do Amaral, São Paulo (GAZO), (1924).	95
Figura 37 Tarsila do Amaral, Abaporu, (1928).	102
Figura 38 Tarsila do Amaral, Manacá, (1927).	105
Figura 39 Tarsila do Amaral, A Lua, (1928).	107
Figura 40 Tarsila do Amaral, Distancia, (1928).	108
Figura 41 Tarsila do Amaral, Urutu, (1928).	110
Figura 42 Tarsila do Amaral, O Sono, (1928).	112
Figura 43 Tarsila do Amaral, O lago, (1928).	114
Figura 44 Frans Post , Rio São Francisco, (1638)	114
Figura 45 Tarsila do Amaral, O Sapo, (1928).	116
Figura 46 Tarsila do Amaral, O Touro, (1928).	118
Figura 47 Tarsila do Amaral, Antropofagia, (1929).	121
Figura 48 Tarsila do Amaral, Cartão-postal, (1929).	123
Figura 49 Tarsila do Amaral, Floresta, (1929).	125
Figura 50 Tarsila do Amaral, Sol Poente, (1929).	125
Figura 51 Tarsila do Amaral, Composição (Figura Só), (1929).	127
Figura 52 Tarsila do Amaral, A Cidade, (1929).	128

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
1 INTRODUÇÃO	8
2 A PAISAGEM E SUAS MÚLTIPLAS SIGNIFICAÇÕES	17
2.1 A pintura de paisagem percurso histórico	22
2.2 A paisagem no século XIX e XX: os antecedentes do Impressionismo	29
2.3 O Impressionismo: uma mudança entre tema e forma na pintura de paisagem	30
2.4 O modernismo artístico europeu do século XX	33
2.5 A pintura de paisagem no Brasil	34
2.5.1 O século XVII	35
2.5.2 O século XVIII e XIX	39
2.5.3 O modernismo brasileiro	44
2.5.4 O modernismo de Tarsila do Amaral	54
3 A CIDADE E O CAMPO NA PAISAGEM MODERNA DE TARSILA DO AMARAL ..	56
3.1 Antecedentes da Fase Pau-Brasil	56
3.2 O Pau Brasil na pintura de Tarsila do Amaral	64
3.3 As paisagens rurais e a presença da cidade	67
3.4 Paisagens urbanas e a presença do campo	78
3.5 A máquina na paisagem	87
4 A ANTROPOFAGIA DE TARSILA DO AMARAL COMO MOVIMENTO CULTURAL ..	99
4.1 A paisagem como metáfora	101
4.2 A Antropofagia onírica	106
4.3 A Antropofagia alegórica	116
4.4 O retorno à Paris e à fase Pau Brasil	119
4.5 As últimas paisagens antropofágicas: o ano de 1929.	124
5 CONCLUSÃO	130
REFERENCIAS	136

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção de um discurso social e pictórico da pintura de paisagem de Tarsila do Amaral no contexto do Modernismo brasileiro. Para isso delimitamos dois momentos de sua pintura, a fase que ficou conhecida por críticos e historiadores como Pau Brasil, de 1924 a meados de 1927 e a fase Antropofágica, de 1928 a 1929. A ideia central é a construção de um diálogo entre as paisagens da pintora e a sociedade cujo anseio de participação na vida moderna era cada vez mais latente. O objetivo geral é identificar as produções onde os registros históricos sobre a sociedade e o imaginário artístico estão mais presentes, além de estabelecer um diálogo entre o discurso da época, a obra, e o debate historiográfico atual. Pretende-se no decorrer dessas páginas analisar a paisagem de Tarsila do Amaral, através da associação entre a interpretação dos esquemas formais das pinturas, e da história específica da pintura de paisagem enquanto gênero, vinda da imensa gama de possibilidades que oferece à reflexão cultural e à ação sobre o espaço.

ABSTRACT

This study aims to analyse the construction of a social and pictorial discourse of landscape painting by Tarsila do Amaral in the context of Brazilian Modernism. For that we delineate two moments of her painting, first the phase that became known by critics and historians as Pau Brasil, from 1924 to mid-1927 and then the Antropofágica phase, from 1928 to the 1929's. The central idea is to build a dialogue between the painter's landscapes and the society whose desire to participate in modern life was becoming latent. The overall objective is to identify the productions where the historical records about the society and the artistic imagination are more present and to establish a dialogue between the discourse of the time, the work, and the current historiographical debate. It is intended in the course of these pages to analyse Tarsila's landscapes, through the association between the interpretation of the formal schemes of the paintings, and the specific history of landscape painting as a genre, coming from the huge range of possibilities it offers to cultural reflection and the action on the space.

1 INTRODUÇÃO

Um objeto de arte é um evento histórico sobrevivente, é a evidência de um tempo/espço criado pelo artista, um testemunho histórico do qual se pode aprender algo sobre a cultura e o indivíduo que a produziu. Porém, além de conter significados dados deliberadamente pelo seu criador, esse objeto contém definições que ultrapassam o controle do artista e do observador. Esses significados precisam ser pensados e decodificados a partir e através de um diálogo entre o objeto de arte e os diversos textos e discursos presentes naquele mesmo tempo e espaço. A arte é impensável afastada da sociedade em que veio à tona e nossa percepção da mesma sociedade é aprimorada através dela. A impossibilidade de reconstruir por completo uma experiência social concede o devido valor ao testemunho pictórico.

O desafio de analisar uma obra de arte se traduz na distância entre visualizar e descrever. Descrever é sempre uma representação do que observamos em um quadro. Nesse caso a atividade de análise assume seu limite na representação e no conhecimento histórico, assumindo que, se é verdade que a descrição e a explicação se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é a mediadora da explicação. O que se pretende fazer aqui é menos descrever que analisar as paisagens que Tarsila do Amaral construiu entre 1924 e 1928, duas fases que ficaram conhecidas como Pau Brasil e Antropofágica, respectivamente. A paisagem de Tarsila é bem mais que um cenário de fundo para o homem, é de onde os eles surgem, chão natal e raiz de onde emergem. A poética que constrói o espaço pictórico mostra que a paisagem é o lugar de moradas reais e imaginárias, é o abrigo de nossos devaneios de luta e de repouso.

Em distintos momentos históricos, o tratamento concedido à paisagem por artistas e escritores estabelece novos sistemas de representações e traça um determinado perfil do que seria um lugar. O objetivo dessa pesquisa consiste em realizar um estudo referente às representações paisagísticas de Tarsila do Amaral. Pode-se observar na pintura de Tarsila um entrelaçamento entre as representações da modernidade urbana, das tradições rurais e do

universo mítico brasileiro. É no sentido em que seu olhar sobre o Brasil é carregado de imaginação e sentimento somados à representação, em suas pinturas, da modernização pela qual passavam as cidades brasileiras, e sua coexistência com um mundo ainda rural/mítico, que Tarsila reconfigura o gênero de paisagem, expandindo seu significado.

A elaboração dessas paisagens se dá num Brasil que embora ainda assentado em bases agroexportadoras, em linhas gerais, passava por uma considerável transformação econômico-social. Após a proclamação da República, o país assiste a um grande processo de desenvolvimento industrial e crescimento da produção cafeeira ancorado especialmente no estado de São Paulo. Relacionado a isso está o fato de a abolição ter colocado no mercado um grande contingente de mão de obra livre, o que significava o aumento da oferta de trabalho para a indústria, e o crescimento do mercado consumidor. Por outro lado, tal crescimento dava a São Paulo uma projeção vantajosa em relação aos outros estados do país, como por exemplo, o Rio, que assistiria, em termos de transformações, àquilo que faria da cidade o cartão-postal do país, sem, contudo expressar um desenvolvimento estrutural capaz de atingir repercussão nacional.

Um aspecto fundamental que alterou o contexto sociocultural no país foi o impacto da Primeira Guerra Mundial e com ela a retomada de questões que envolviam a construção de uma identidade cultural, já discutidas pelo menos desde o Segundo Reinado. Não é por acaso que, em 1916, a *Revista do Brasil* é criada no sentido de conduzir este debate em torno da questão da nacionalidade e tornar-se núcleo da propaganda nacionalista. Até as primeiras décadas do século XX as inovações do período fizeram-se sob o compasso de princípios diversos, embora também originais como o surgimento da industrialização e modernização das cidades brasileiras. Neste sentido pode-se compreender, a partir de cidades com Rio de Janeiro e São Paulo, alguns mecanismos estruturantes da modernidade do XX no Brasil. A partir desse século, Rio de Janeiro e São Paulo foram perdendo as características de cidades grandes e adquirindo as de metrópoles. Seu crescimento demográfico intenso era concomitante a um rápido desenvolvimento de empregos. A oferta

de trabalho se amplia, oferecendo oportunidades antes inexistentes à população de camadas médias e inferiores.

O impacto das mudanças na estrutura social do país derivou de diversos fatores, tais como a presença de imigrantes trasladados para o país a partir das duas últimas décadas do século XIX; o ritmo lento dos cavalos substituído pela velocidade dos automóveis e dos bondes elétricos; o advento do vapor e das ferrovias; a mecanização das fábricas; o crescimento da indústria; a criação de empresas comerciais; o desenvolvimento do proletariado e a migração rural. Essas mudanças configuram um elemento de compreensão de modalidades de inserção de artistas e intelectuais em diferentes instâncias do sistema de produção cultural emergente no Brasil imersa nas circunstâncias transformadoras impostas pelos processos de industrialização e urbanização.

No âmbito das artes no Brasil, um projeto intelectual e cultural mais amplo de tendência nacionalista já era observado no Brasil desde o Segundo Reinado (1840-1889), como exposições organizadas pela Academia Imperial, reuniões do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, criado em 1838, e o financiamento de poetas, músicos e pintores pelo Estado. Artistas e escritores sob a impulsão do Romantismo europeu e fortemente encorajados pelo Imperador engajaram-se na descoberta da “essência brasileira”, dispostos a inventariar o que deveria ser a originalidade local e formular um imaginário coletivo para a jovem nação. (COUTO, 2004, p. 23).

Para José Murilo de Carvalho, os artistas da segunda metade do século XIX, considerados românticos, “retomaram a tendência ufanista das vésperas da Independência do Brasil”, para o autor, “a proposta do uso da natureza tropical, como fonte de originalidade e de inspiração para a poesia nacional foi adotada como instrumento de glorificação já no início do movimento romântico” (CARVALHO, 2005, p. 245). A valorização da natureza como elemento de identidade cultural vai se aprofundando no decorrer do século XIX por meio do grande volume de expedições científicas promovidas por estrangeiros de diversas nações que percorreram quase todo território brasileiro como nos casos do pintor Debret, Johan Morits Rugendas, Thomas Ender e Hercule Florence. A visão da América foi incorporada por meio de um processo de

transculturação, os artistas e intelectuais das ex-colônias selecionaram e adaptaram as imagens criadas sobre eles pelos europeus com a intenção de construir um discurso próprio de uma identidade cultural.

A pintura que surge nesse período seguiu a tendência de exploração da natureza local, proposta pelos viajantes e desenvolvida principalmente pelos artistas imigrados como Jorge Grim e Augusto Müller. Esse momento das artes visuais é caracterizado pela composição bucólica e domesticada dessa natureza. Os índios e os selvagens de Debret são substituídos pela presença do homem brasileiro e de cenas idílicas como podem ser observadas também nas telas de Almeida Jr. Nas artes plásticas, segundo Carlos Zílio, desde o Romantismo o debate sobre a identidade brasileira estava presente de várias formas, como no problema de uma cultura que tentava demarcar suas especificidades sendo herdeira de uma cultura ocidental,

o início de consciência dessa contradição é mostrada pelos artistas estrangeiros como Frans Post, Debret e Georg Grimm (...) o olhar deles era um olhar ideal baseado em cânones da academia, esquematizado em regras, tabelas de cores e proporções. É verdade que no início do século, antes da Semana, alguns sintomas de mudança começavam a se fazer sentir. (ZÍLIO, 1982, p. 47).

Até os primeiros anos do século XX, a vida intelectual praticamente se concentra no eixo São Paulo - Rio de Janeiro. É principalmente através da capital da república, centro do mundo político do país, cidade que havia se tornado o terceiro porto das Américas e pela qual circulava o capital financeiro, que se incorpora à "cultura nacional" tudo o que chega da Europa: a moda, o "art nouveau", os livros e as ideias. Os centros urbanos, sobretudo o Rio de Janeiro e São Paulo, conhecem nessa época uma efervescência cultural e política sem precedentes. É no centro das relações ambíguas, entre o domínio cultural e político, que intelectuais e artistas buscarão uma integração e a construção de uma arte local.

O surgimento do "movimento modernista" marca uma inflexão importante. Criado por um número reduzido de intelectuais, escritores e artistas na sua maior parte, o movimento tem como preocupação um leque sobre todos os domínios da cultura e da política. A Semana de Arte Moderna, por eles organizada em São Paulo, em 1922, e o escândalo que ela causa valem como uma certidão de nascimento de uma classe artística e intelectual que parece finalmente constituída. Seus membros vêm de horizontes sociais e políticos distintos, na maioria são autodidatas, mas informados sobre tudo o que se produz no estrangeiro. (BATISTA, 2012). Em comum, tinham um mesmo espírito de renovação, que queriam transformar em ação política e compartilhavam os problemas que a época opunha a tais iniciativas. O que, num primeiro momento, preocupa esses jovens intelectuais criativos dos anos vinte era a busca de sua própria identidade, ao mesmo tempo cultural e social. Esta procura de uma identidade passa inicialmente pela contestação dos cânones estéticos dominantes: literatura, poesia, pintura, arquitetura, música, etc. (SCHWARTZMAN, 1979, p. 13).

Os anos de 1920 correspondem a um momento denso na produção nacional. De acordo com o projeto dos modernistas, tratava-se de uma estratégia de emancipação cultural. Porém, sua produção efetiva vai denunciando o modo brasileiro de ser moderno: a inevitável relação com a alteridade, àquela que segundo Oswald em seu manifesto, devoráramos. Porém, essa antropofagia pode ser caracterizada como estratégica no processo de constituição de uma linguagem própria. Ela corresponderia a uma prática simbólica nas relações de alteridade, mas também uma prática real no que diz respeito à tradição cultural brasileira, levando em conta que a arte não é elaborada de modo autônomo e independente.

A tentativa de construção e caracterização de identidades culturais seria o resultado de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificá-las e nomeá-las e a definição submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma. Na primeira fase do modernismo até 1924 as artes plásticas adotam temáticas urbanas, noções de progresso, ciência e racionalidade como condições para o ingresso do Brasil nas nações modernas. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, depois de sua

temporada em Paris, Oswald e Tarsila deram-se conta que a modernidade como temática urbana não tinha apelo suficiente para inserir o Brasil em um mercado internacional. (MORAES, 1998: p. 220-238). A modernidade brasileira teria que ser construída através de outras mediações, e a relação com o passado, com a natureza e a formação étnica seriam formas de particularizar essa modernidade que estava sendo pensada para o Brasil. O modernismo brasileiro pode ser observado como um processo específico no qual uma identidade cultural é instrumentalizada como estratégia social para inserir-se em um grupo de pertencimento.

O ano de 1924 constitui o marco de uma mudança de rumos dentro do modernismo brasileiro. Esta mudança, em todas as orientações modernistas, se dirigia no sentido de um caráter nacional, e na elaboração de um projeto de cultura nacional em sentido amplo. (MORAES, 1978, p. 73). No Manifesto da Poesia Pau Brasil, publicado em 1924, Oswald de Andrade defende uma poesia não contaminada por regras preestabelecidas e apresenta as noções estéticas que iriam nortear o trabalho dos modernistas brasileiros. Oswald defende uma poesia ingênua, no sentido de uma arte basicamente primitivista. A proposta lançada com o Movimento Pau Brasil consistia em incorporar os elementos considerados típicos do Brasil numa representação pictórica de apelo modernista e numa arte de exportação. Essa tendência de apelo ao primitivo estende-se ao Movimento Antropofágico, de 1928. Nas artes plásticas, segundo Maria de Fátima Morethy Couto,

esse anseio de renovação temática, no entanto, não pode ser considerado um desejo consciente e sistematizado de romper com as convenções pictóricas europeias [...] No cerne da preocupação modernista, ao contrário, havia o desejo, sobretudo após 1924, de inverter os termos da relação entre Brasil e Europa, de acabar com a hegemonia da metrópole e de tomar o lugar do “pai totêmico” europeu. A ambição dessa geração foi superar o atraso do país e produzir uma “poesia [e uma arte] de exportação”. (COUTO, 2004, p. 25, 26).

Em meio a todas essas transformações, as paisagens de Tarsila nos oferecem um fértil campo de investigação sobre o sentimento de memória e

pertencimento da época, e principalmente de construção de uma identidade visual, tão discutida, tanto por artistas do modernismo brasileiro quanto por intelectuais engajados na missão de identificar aspectos próprios da cultura brasileira.

A pesquisa aqui desenvolvida apresenta uma divisão em três partes. No primeiro capítulo da dissertação o conceito de paisagem e suas diversas significações foram discutidos. Partindo da geografia, que diferencia tradicionalmente a paisagem natural e paisagem cultural, e chegando ao conceito de paisagem como uma categoria de pensamento cognitivo, objetivou-se no capítulo em questão uma discussão epistemológica mais direta com relação à cultura, passando pela filosofia e alcançado seu sentido nas artes visuais, cuja autonomia se dá no século XVI. A pintura de paisagem tem seu auge no Renascimento, onde ela se estabelece como um artifício humano empregado na tentativa de integrar a natureza à cultura humana, em servir-se de técnicas e instrumentos que assegurassem a verossimilhança entre o mundo natural e aquele representado.

Ainda nesse capítulo foi necessário um rápido percurso histórico da pintura de paisagem desde o século XVI na Holanda, onde ela se estabelece; passando pelo Renascimento no século XVII, momento de consolidação desse modelo com a fundação da Academia Francesa, tornando-se o grande modelo para as artes no ocidente; pelo Barroco, e chegando ao final do século XVIII e início do XIX, onde diversos pintores elevaram esse gênero à categoria de "grande arte", a maior parte deles ingleses. Com a urbanização, o esvaziamento progressivo do campo e da tecnologia, o entendimento da natureza e da paisagem passa a ser ressignificado pelo impressionismo que prepara o campo para a paisagem moderna, nosso objeto de estudo. Aqui nos detemos na pintura de paisagem no Brasil, até chegar a Tarsila do Amaral e ao período estudado de sua pintura.

A segunda parte constitui uma discussão sobre a primeira fase de Tarsila do Amaral, a fase Pau-Brasil, seus antecedentes, a estadia da pintora na Europa onde estuda com os grandes mestres do Modernismo, seus contatos com intelectuais e artistas brasileiros e europeus e a relação entre o

campo e a cidade em suas paisagens desse período. O capítulo consiste numa análise de quatorze pinturas de paisagens que atravessam espaços e temporalidades distintas e complementares no que diz respeito à tradição rural e a urbanização das principais cidades brasileiras. A abordagem começa por seus trabalhos já realizados em 1923 e que possuem nitidamente os traços que irão marcar sua obra durante toda a década de vinte.

As paisagens da fase Pau Brasil de Tarsila são uma forma específica de representar a espacialidade de uma cidade habitada por reminiscências do campo. Os projetos de Tarsila desse período concebiam as paisagens como um sistema unificado das funções urbanas e rurais, em que o reconhecimento da articulação da paisagem definia as formas não como opostas e sim como complementares. Através dessas paisagens Tarsila cria uma cidade metafórica de forma bucólica com a presença constante do homem e de elementos que remetem à tradição e ao cotidiano rural do Brasil.

O último capítulo da dissertação aborda a fase Antropofágica da pintora, cujo foco de análise é o aspecto do desenvolvimento de uma paisagem fixada pela artista na fusão de sua fase anterior com o elemento telúrico e selvagem. Aqui quinze imagens foram analisadas sob a perceptiva do movimento antropofágico e a junção de uma paisagem idealizada da vida cotidiana e questões envolvidas em torno do Movimento Pau Brasil. Essa fase está indissociavelmente ligada ao Manifesto Antropofagia de Oswald de Andrade, Raul Boop e Antônio Alcântara de Machado e à confecção da Revista de Antropofagia.

A paisagem antropofágica de Tarsila do Amaral relaciona-se com o Brasil reivindicado pelos modernistas da segunda fase do movimento, iniciado em 1922, com a Semana de Arte Moderna. A pintora constrói um universo sintetizando plasticamente o seu relacionamento genuíno com a terra. Na fase antropofágica, a cidade, suas reminiscências rurais e seus espaços objetivos, a circulação de pessoas, o crescimento urbano e o desenvolvimento industrial cedem lugar ao processo perceptivo da paisagem. É um momento no qual a pintora mescla suas vivências passadas e experiências pessoais que se transferem ao mundo pictórico.

As fontes primárias consultadas para a realização da pesquisa foram os quadros de Tarsila do Amaral, revistas, publicações especializadas levantadas em arquivos públicos, bibliografia científica e especializada como catálogos e livros de acervos institucionais, catálogos de exposições individuais e coletivas, livros monográficos sobre Tarsila do Amaral, citações de obras em livros, textos críticos e ensaísticos, produção acadêmica, como teses e dissertações, e obras de referência. Além disso, foram pesquisadas obras de escritores, poesias, romances e textos críticos, que junto às paisagens de Tarsila, ajudaram a pensar a cultura e a sociedade brasileira no início do século XX.

As fases Pau-brasil e Antropofágica de Tarsila são os pontos culminantes de sua carreira como pintora e as responsáveis pela sua inscrição na história da arte no Brasil. Uma vasta historiografia existente apresenta a obra da pintora dentro do contexto do modernismo e das mudanças culturais que se davam na época, permitindo fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira. Porém, a importância da pesquisa desenvolvida se dá pela ausência de um trabalho que partisse das paisagens de Tarsila como discurso e construção, ou seja, como um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil.

Através da análise das paisagens é possível observar a elaboração de uma identidade visual e social específica e inédita dentro de um movimento tão amplo e diversificado como o modernismo brasileiro. Enfim, reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos, estabelecendo novas e imprevistas relações de vizinhança na sintagmática do quadro, Tarsila codifica a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo que seleciona e critica esse espaço sem por isso deixar de ser amorosa e lírica em seus quadros, utilizando-se das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava.

2 A PAISAGEM E SUAS MÚLTIPLAS SIGNIFICAÇÕES

A questão que se pretende desenvolver nesse capítulo é como o conceito de paisagem liga-se ao trabalho da memória e, mais tarde, às implicações com a modernidade e com o processo de urbanização através da relação entre o imaginário plástico do artista e sua visão de mundo diante da relação campo-cidade. A construção de uma paisagem polissêmica cujos significados a ela relacionados são muitas vezes vagos e variados, é traço quase sempre presente nas artes plásticas desenvolvidas desde o século XVII até o XX.

A pergunta central que se faz a princípio é: o que seria uma paisagem e como ela se define como gênero pictórico independente na arte? A paisagem antes de ser um gênero de pintura está relacionada a uma experiência territorial e geográfica, definida como lugar, num sentido pragmático e instrumental. A ampliação do sentido de paisagem forma-se com a ideia de territorialidade, posta pela geografia, mas ressignificada pelas novas interpretações de mundo. As mudanças da forma e condição de interpretação do mundo mudaram seu próprio sentido de representação. É no modo de ver e de se ver no mundo que a visão da paisagem encontra o meio e a riqueza da atividade contemplativa e a base de um novo tipo de experiência, um novo sentido de mundo para o sujeito que o contempla.

A geografia diferencia tradicionalmente a paisagem natural e paisagem cultural, o que não significa que a realidade física de um território não seja construída. Toda paisagem tem uma configuração, seja pela existência de elementos naturais ou por elementos edificados que organizam o espaço visual e o ambiente, que criam territórios e lugares. Para a geografia, a paisagem está associada a conceitos como região, espaço, lugar e território. Seguindo os passos de Humboldt¹, à geografia foi associada porções do espaço

¹ Naturalista alemão escreveu “Quadros da Natureza”, síntese de mais de cinco anos de pesquisas realizadas nas Américas, o qual objetivava oferecer uma visão filosófica de suas experiências e das

relativamente amplas, que se destacavam visualmente por possuírem características físicas e culturais suficientemente homogêneas para assumirem uma individualidade. (HOLZER, 1999, p. 151).

A paisagem guarda consigo o sentido de estar associada ao olhar, ao que se vê e ao que se mostra. É indissociável do sujeito, e de suas representações e observações e, fruto de um processo cognitivo, do imaginário social e de seus valores simbólicos. A paisagem é uma marca impressa pela sociedade na superfície terrestre, constituindo condições para a ação humana; paisagem e o sujeito são interligados em um conjunto unitário que se autorreproduz. Assim, a paisagem se torna uma expressão humana composta de muitas camadas de significados. Para Cosgrove,

as paisagens são cheias de significados [...] Grande parte da geografia mais interessante está em codificá-las [...] por que a geografia está em toda parte, reproduzida diariamente por cada um de nós. A recuperação do significado em nossas paisagens comuns nos diz muito sobre nós mesmos. (COSGROVE, 1999, p. 121).

Partindo da geografia e do seu sentido de paisagem, podemos expandir seu conceito para uma categoria de pensamento cognitivo através de uma discussão epistemológica mais direta com relação à cultura. Tanto em sua ênfase na significação morfológica, quanto em sua significação simbólica, a paisagem acaba por ser vista como um conjunto de formas naturais e culturais associadas em uma dada área, cujo tempo é uma variável fundamental, resultado de sua ação sobre o que nos é dado como paisagens naturais onde não há a interferência humana.

análises dos fenômenos naturais locais, como diferentes segmentos climáticos. Para Claudia Valladão Mattos, “o autor procurava compor no livro uma pintura, um quadro que colocasse diante dos olhos do leitor, a natureza tal como ela aparecia em sua totalidade nos sítios visitados”. As pesquisas de Humboldt desdobram-se ainda segundo Mattos, para a importância da dimensão estética do autor, “entender o conceito que ele fazia do gênero artístico é de grande importância [...] ele terá consequências também para o desenvolvimento da pintura de paisagem em diversas partes da América, inclusive no Brasil”. Sobre o assunto, ver: MATTOS, Claudia Valladão de. **A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt**. Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, nº 10, 2004.

Simmel (2009, p.1) entende a paisagem como um conjunto de elementos presididos pelo que ele chama *Stimmung*.², que seria um processo exclusivamente humano e subjetivo em contraponto à natureza como totalidade. É o sentimento da ordem da subjetividade e da afetividade que permite que um determinado recorte de natureza venha a constituir uma paisagem. É o olhar que vai permitir que se fale de paisagem quando na verdade o que se poderia ter ao isolar elementos da natureza - seja na fruição da vista seja na inscrição pictórica da obra de arte -, nada mais seria do que "um pedaço de natureza". Para Simmel,

a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que a apelidamos de "paisagem". (SIMMEL, 2009, p. 7)

É justamente nesse sentido de paisagem como categoria cognitiva que a cultura encontra-se de forma predominante na condução do olhar, direcionando a paisagem para a vida cotidiana, "só neste meio mais amplo se justifica a nossa interpretação da paisagem a partir dos derradeiros fundamentos configuradores da nossa imagem do mundo". (SIMMEL, 2009, p. 11). É pela consciência para além dos elementos de um determinado campo visual que a paisagem torna-se a totalidade de algo particular, composta por uma unidade que partiria da natureza, afastando-se inteiramente do seu conceito. A paisagem se emanciparia do todo (natureza) tornando-se independente, constituindo uma unidade particular. A paisagem é o material que abrangemos com o olhar, que prescinde de um conceito unificador enquanto forma. É assim que a paisagem na pintura surge como um processo que se sobressai da pura impressão das coisas naturais.

O artista extrai do mundo um fragmento e transforma-o numa unidade que encontra em si mesmo o seu sentido. Assim a paisagem artística atua fora do envolvimento útil da vida. Só por meio de uma interpretação mais ampla da paisagem como "fundamento configurador da nossa imagem do mundo" podemos ver a paisagem já não como "uma soma de objetos naturais" e sim

² Em alemão significa literalmente "estado de espírito, tom, tonalidade, sentimento pessoal".

como uma obra de arte “in statu nascendi”. (SIMMEL, 2009, p. 11). Nesse sentido, a paisagem, enquanto gênero pictórico aparenta exercer uma relação privilegiada com o mundo, a impressão que se tem quando observamos uma paisagem é a de que ela preexiste em nossa consciência. Esse sentimento está ligado a uma espécie de partilha tornada comum a todos, quando uma memória subjetiva é ligada ao contexto em que deciframos o mundo. No decurso da prática pictórica, o conceito de paisagem foi construído como equivalente à natureza, dando forma a nossas categorias cognitivas e percepções espaciais,

parece, então, que a proposição segundo a qual a noção de paisagem e a sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patenteado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção de tempo e do espaço. (CAUQUELIN, 2007, p.12).

Dessa forma, a paisagem trata de organizar objetos, que na natureza seriam independentes entre si, em um mesmo espaço que os une. A paisagem pintada seria a concretização do vínculo entre os diversos valores de uma cultura. Desde o Renascimento, onde podemos encontrar os primeiros paisagistas, a pintura de paisagem estava submetida às convenções pictóricas e literárias, exemplificadas na forma de quadros. Ela dependia, de algum modo, de certo estado da cultura. (CAUQUELIN, 2007, p. 28). A questão é como a paisagem se tornou a própria estrutura de nossa percepção visual? Para Schama é a cultura, a convenção e a cognição que formam a paisagem, por isso ela diz muito das relações mais profundas entre a forma natural e o desígnio humano,

os mitos e as lembranças da paisagem, partilham duas características comuns: sua surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos. A identidade nacional, só para mencionar o exemplo mais óbvio, perderia muito de seu fascínio sem a mística de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada elaborada e enriquecida como terra natal. (SCHAMA, 1996, p.26).

A partir do pensamento de Schama, somos levados a entender a paisagem, assim como a pintura em geral, como um conjunto pictórico cujo significado pode abarcar diversas representações que de forma alguma estão isolados da cultura. Se uma composição de árvores, montanhas, cursos d'água e casas, a que chamamos paisagem, é bela, não o é por si mesma, mas pela ideia ou sentimento a que a ela associamos. A paisagem na arte apresenta-se como uma categoria do pensamento humano, ato cognitivo de interpretação, “associado à percepção e à representação, emerge como fenômeno cultural experimentado num contexto específico”. (SILVEIRA, 2009, p. 17). A paisagem na arte acaba por constituir um gênero de pintura que informa, prepara o olhar e estabelece valores e julgamentos estéticos sobre a paisagem natural. Por isso, o estudo da paisagem como um documento histórico pode ser lido como o resultado de,

uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 1984, p. 103).

As imagens como cognição devem ser vistas através do que ele chama de “meios” o agente através do qual as imagens são transmitidas. Essas imagens dependem tanto dos meios como dos sujeitos que percebem o que leva ao fato de que as imagens, a rigor, não existirem por si mesmas, isto é, as imagens não são independentes. Sendo assim a paisagem pintada é o resultado da combinação entre os meios disponíveis para a realização de uma pintura e uma ideia, ela é produzida a partir do trabalho que articula finalidade e causalidade. Segundo Cauquelin, essa paisagem ligaria os elementos de um dado território em “permanente mutação que constitui esse tecido que pensamos ser uniforme, sólido, chamado realidade, ao mesmo tempo frágil e resistente, nutrido de crenças que regulam reflexos e sentimentos”. (CAUQUELIN, 2007, p. 15).

A noção de paisagem está para além da ordem da representação. Suas significações vão além das questões estéticas. Ela não é apenas objeto de uma contemplação. Seu valor está no fato de ser além de representativa da ação humana, um produto da cultura do olhar, que não se reduz a sua visibilidade, ela é um mecanismo de projeção subjetiva e cultural, vista a partir de uma intenção de conhecimento e intervenção. A paisagem surge então como um artifício humano empregado na tentativa de integrar a natureza à cultura humana, em servir-se de técnicas e instrumentos que assegurem a verossimilhança entre o mundo natural e aquele representado que passados pelo crivo da consciência humana, passam a existir sob o conceito de paisagem.

2.1 A pintura de paisagem percurso histórico

A palavra *landscape* (paisagem) entra na língua inglesa apenas no século XVI, vinda da Holanda, e seu significado era tanto “unidade de ocupação humana” como “qualquer coisa que pudesse ser um aprazível objeto de pintura”. (SCHAMA, 1996, p. 20). Na Antiguidade clássica, a pintura de paisagem era inexistente ou tinha um papel secundário, ela surge na Idade Média, numa primeira fase onde os objetos naturais “foram abordados isoladamente, simbolizando a relação com o divino”. (EMÍDIO, 2006, p. 117). A partir daí a paisagem se instaura como um conjunto estruturado de regras e composições próprias, simbolizando o nosso contato mais próximo com a natureza.

A paisagem se estabelece como uma nova representação de uma ideia de mundo, abalando as relações entre uma realidade e a aparência, nasce da separação de um ambiente lógico, cuja pintura trata de juntar os objetos entre si. O que se vê não são mais coisas isoladas, objetos independentes, a

paisagem é o sentido de conjunto; o que existe de natural na natureza, só é percebido, como enigma, por meio do artifício de uma construção mental.

Porém, é a partir do século XVII que a pintura de paisagem vai aos poucos se estabelecendo como gênero autônomo, tendo como grandes expoentes do gênero personagens como o francês Claude Lorrain [Fig.1] - cuja percepção do que seria uma paisagem ideal parte de um sentimento poético, resultando em paisagens pintadas de forma mais idealista – e Nicolas Poussin [Fig.2], de traço cartesiano, o qual procurava dar forma lógica à paisagem através do equilíbrio de elementos horizontais e verticais em suas pinturas.



Figura 1 Claude Lorrain, "Agar e Ismael no deserto" (c. 1668).



Figura 2 Nicolas Poussin, Paisagem com S. João em Patmos, (1640).

A pintura de paisagem desde o Renascimento trabalhou com a ideia de mimeses, princípio de que as artes visavam a imitação do mundo natural e a exigência de idealização não da natureza sensível, mas do seu ideal. Para além de entender a mimesis como cópia, (ressonâncias de Platão) a mimesis artística e a sua relação com a natureza não era tomada como uma simples imitação do aspecto fenomenal dos seres, mas sim uma equivalência de identidades entre a capacidade geradora da natureza e a energia inventiva do artista. Neste contexto, o artista não se limitava a copiar as formas preexistentes no mundo. Estes dois modos de entender a mimesis atravessaram os séculos, contudo, a compreensão do artista como alguém que cria e inventa novas formas foi ganhando preponderância.

No século XVII, momento de consolidação desse modelo com a fundação da Academia Francesa, tornando-se o grande modelo para as artes no ocidente. (MATTOS, 2004). No século seguinte, de uma forma geral, a arte

barroca seguiu os mesmos princípios estéticos de sua época de consolidação na pintura, porém, durante o que ficou conhecido como Barroco, a qualidade de uma pintura não dependia do tema adotado, mas sim do efeito que produzia sobre o espectador. (ZANINI, 1983).

A ideia de que uma representação poderia servir de meio para gerar determinados sentimentos no espectador abriu novas portas para a arte. O Barroco passa a usar a paisagem como veículo para transmissão de seus sentimentos religiosos e nacionalistas, a arte passa a estar além da simples mimese e sim um veículo de transmissão de um sentimento interior. (ZANINI, 1983). A paisagem deixa de ser pano de fundo para ser assunto nas conotações mais profundas (principalmente religiosas) do que a representação da natureza.

Para Besse, (2006) a forma como a paisagem é concebida no século XVIII já está articulada com uma visão particularmente romântica, mostrando a relação de um mundo já representado por textos e pelas pinturas e o mundo como objeto visual. A paisagem encarrega-se nesse momento de reconciliar interior e exterior, imagens idílicas, evocações nostálgicas e a revelação da eternidade, representando o reencontro da razão com a emoção, contrapondo-se de certa forma à visão cientificista que se consolidava na Europa. O Barroco recupera o sentido afetivo da experiência paisagística como experiência integral do mundo.

No final do século XVII e início do XVIII dois conceitos fundamentais tomam a pintura de paisagem, o sublime e o pitoresco. O primeiro, segundo Eduard Burke em Uma Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias de sublime e belo, de 1757, seria a manifestação de algo máximo e ilimitado nas artes, que estaria além de nossa capacidade de compreensão. (ARGAN, 1992). A estética do sublime privilegia os sentidos, o obscuro e o aspecto terrível da força da natureza, indomáveis pelo homem e a própria ideia de Deus, essa

insignificância em relação àquilo que nos amedronta. Essa insignificância da humanidade diante do divino e da natureza se reflete nas pinturas românticas, que vão representar a imensidão da natureza em contraste com

personagens ou construções humanas ínfimas, insignificantes, que se rendem à uma força muito maior com a qual não podem competir. (FAVERO, 2003, p. 2008).

No final do século XVIII e início do XIX, diversos pintores elevaram esse gênero à categoria de "grande arte", a maior parte deles ingleses. Ao mesmo tempo se verificava uma popularização da cultura entre a classe média, que crescia e se educava e começava a ser um importante mercado consumidor de pintura e outras formas de arte. Com isso, começava também a inspirar novos temas na arte, proliferando a pintura de gênero, com cenas típicas do cotidiano burguês. É interessante notar que foi na Inglaterra que surgiu a aquarela, técnica fundamental à paisagem principalmente por suas características luminosas. A técnica da aquarela foi praticada com habilidade por pintores como Paul Sandby [Fig.3] e Thomas Girtin [Fig.4], e muitos outros, que começavam a adotar o hábito de trabalhar ao ar livre, para o que a aquarela provê um meio prático e rápido de captar impressões da paisagem e seu material é facilmente portátil. Formaram-se diversos clubes e sociedades de aquarelistas profissionais e amadores e seus trabalhos logo encontraram locais para exibição tão prestigiados como a Royal Academy.



Figura 3 Paul Sandby . Castelo de Windsor, (1760).



Figura 4 Thomas Girtin Kirkstall Abbey, Yorkshire (1801).

Em fins do século XVIII, desenvolveram-se os conceitos de pitoresco na pintura, diferentemente do sublime, segundo Argan, trata de uma forma de domesticação da natureza, que contrastava com o belo, abrangendo paisagens que não emanam um sentimento de alegria e sim de irregularidade. Seus precedentes históricos estariam na pintura holandesa e teria em J. Constable e W. Turner exemplos de representantes desse conceito na pintura de paisagem. (ARGAN, 1992, p. 19). Ainda segundo Argan, (1922, p. 20), o pitoresco não vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, refletindo o grande problema da época, “a dificuldade de da relação entre indivíduo e coletividade”. Para o autor, essa dialética refletida nas noções de sublime e pitoresco mudará constantemente de aspecto até a modernidade, mas permanecerá inalterada. Destacam-se pintores como John Constable [Fig.5] e William Turner [Fig. 6]. Abrindo caminho para elevar o gênero de paisagem como grande protagonista do século XIX.



Figura 5 Constable, Branch Hill Pond, Hampstead Heath (1825).



Figura 6 Turner, Vapor numa tempestade de neve (1842).

2.2 A paisagem no século XIX e XX: os antecedentes do Impressionismo

Aos poucos, o conceito de natureza passa a relacionar-se à noção de origem. A urbanização, o esvaziamento progressivo do campo e a tecnologia fazem do entendimento da natureza um bem que precisa ser preservado e resgatado, para Favero,

o sentimento desse deslocamento e perda de uma natureza e até mesmo de uma espiritualidade foi uma das razões responsáveis pelas mudanças sofridas pela sociedade e pela arte ocidental na virada do século XIX. [...] O gosto pela paisagem, este produto especial, veio tardiamente, porque sua criação, justamente, exigiu a separação desse sentimento unitário da grande natureza. Sendo assim, a paisagem só pode passar a existir a partir do momento que a humanidade se viu fora da natureza. Esta se tornou a maneira pela qual acessamos a natureza, uma natureza estetizada, permeada pela emoção artística. (FAVERO, 2003, p. 207).

Aproximadamente em 1830 desenvolve-se na França a escola paisagística de Barbizon. Vários artistas, que integravam o realismo pictórico francês, começaram a seguir as ideias de Constable, Rosseau (à frente da escola), Millet, Camille Carot, Daubigny, Narcisse, Virgilio Diaz, Troyone Jules Dupré, que entre muitas outras transformações estéticas reagiram ao formalismo romântico de Delacroix. Esses artistas construíram através de abordagens sensivelmente diferentes em relação à representação da natureza, do real e da imagem que se faz deles a ampliação do conceito paisagístico que aos poucos passa a estar ligada a ampliação das esferas de atividades humanas, como a mescla de territórios e fronteiras.

A reflexão sobre a dimensão relativa do belo, caracterizado segundo Baudelaire como um elemento “relativo, circunstancial, que será se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, à moda, à moral, à paixão”, traz à tona uma questão crucial para o século XIX e seu paradigma estético, evidenciada mais tarde por artistas vanguardistas, como Tarsila do Amaral, no Brasil. (BAUDELAIRE, 1996, p. 10). A noção de modernidade associada à

imagem do pintor da vida moderna, cuja missão seria evidenciar espaços nunca antes representados pela arte, a vida banal dos jardins e cafés (já presentes no rococó), a moda, as paisagens urbanas, eventos corriqueiros e as ambivalências da modernização transformam-se em objetos/tema de arte.

É possível perceber a influência que as mudanças culturais exercem sobre a constituição formal das paisagens como gênero artístico. Este é o caso do final do XIX e começo do século XX na Europa, rico em registros sobre a transformação da paisagem e como esta foi sendo redimensionada simbolicamente. Observando as obras de Turner, August Coubert e mais tarde Monet e Cézanne vemos um caminho que parte da contemplação da natureza como fonte de criação até a perda gradual de suas referências realistas. Não se trata de romper com os grandes mestres do passado, mas, como afirma Argan, “superar o ‘clássico’ e o ‘romântico’ enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade”. (ARGAN, 1992, P. 75).

2.3 O Impressionismo: uma mudança entre tema e forma na pintura de paisagem

A construção gradual do gênero de paisagem que se torna tema central da pintura romântica tem seu protagonismo no Impressionismo, apesar de ter sido também expressada em paisagens do realismo, por exemplo, de Camille Corot [fig. 7].



Figura 7 Jean-Baptiste-Camille Corot, *View From the Farnese Gardens, Rome* (1826).

O surgimento de uma nova arte, o impressionismo, e mais tarde as vanguardas do início do século XX, apesar de algumas apresentarem um caráter excepcional, foram uma expressão particularmente significativa dos novos valores que surgiram em seu tempo. Segundo Zílio,

a passagem pelo espaço moderno tem início com a quebra da temática clássica realizada pelo Romantismo e principalmente pelo Realismo. Essas duas escolas introduzem o cotidiano na pintura, que antes era povoada pela mitologia grega. Essa mudança aparentemente banal, não ocorreu sem encontrar inúmeras resistências [...] A mesma temática seria retomada pelo Impressionismo, com seus bailes populares e cenas de rua. (ZÍLIO, 1997, p. 24-25).

O estudo exaustivo dos pintores impressionistas compreende as relações entre tema e forma e as diferenças entre objeto e motivo, pode-se dizer que o dado objetivo (a paisagem) se apresenta ao artista como motivo quando se presta a ser experimentado ou vivido como espaço unitário, onde não é possível qualquer gradação, mas apenas um perfeito igualamento de todos os valores. (ARGAN, 1992, p. 60). Assim, o exercício da pintura, se

aplicaria melhor à paisagem do que a ideia de "objeto" como modelo estático e previsível.

A ausência da figura humana libera a hierarquia imposta às cenas narrativas e aos retratos suprimindo o foco visual do quadro. Cria-se assim um ambiente neutro onde os valores não obedecem mais a uma ordem preestabelecida. Para Schapiro, o impressionismo possuiu semelhanças “surpreendentes com aspectos coincidentes da vida social e do pensamento de seu tempo e lugar, semelhanças mais pronunciadas do que em outras formas de arte de sua época”. (SCHAPIRO, 2002, p. 248).

Se o impressionismo insiste na dissolução do motivo através dos contornos que se apagam e a fusão das formas, que por sua vez facilitam a acentuação da cor, alterando a profundidade de campo e tornando a pintura cada vez mais plana, é Cézanne que abre caminho para uma tendência praticamente contrária, em algumas características, ao impressionismo. Essa tendência

se prolongará até o aparecimento do cubismo e convive com uma profunda transformação no campo social. Porém as bases lançadas por Cézanne, Van Gogh e Gauguin, iriam repercutir de diversas maneiras nos primeiros anos do século. Em comum havia a negação da representatividade. No entanto cada uma das correntes que surgem então iria desenvolver aspectos diferentes desta tradição. (ZILIO, 1997, p. 24).

Cézanne retorna à concepção paisagística clássica de Poussin, estabelecendo uma busca de uma expressão plástica individual reafirmando o valor da forma e abrindo caminho para o Cubismo, resultando numa concepção plástica da paisagem. A partir de Cézanne, tudo cresce de forma geométrica [fig.8], árvores, plantas animais, edifícios e casas.

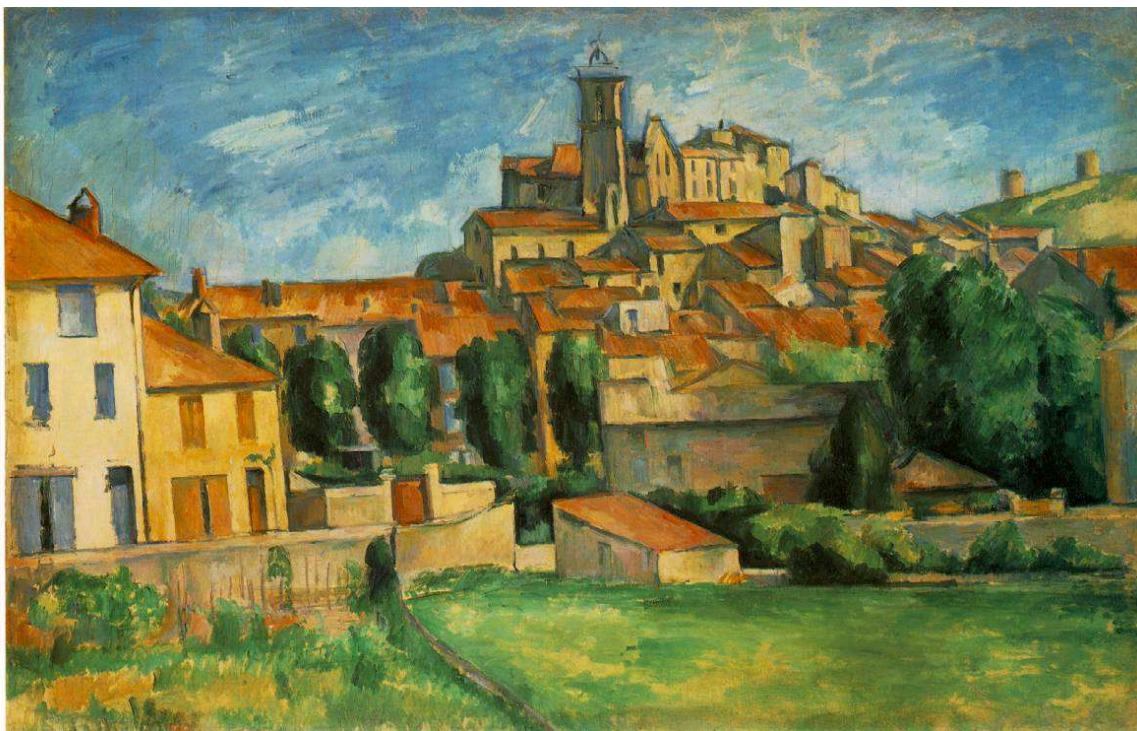


Figura 8 *Paul Cézanne, Maison et arbres, (1890-94).*

2.4 O modernismo artístico europeu do século XX

Nas primeiras décadas século XX, a impressão visual muda, por exemplo, na acentuação das cores, que não dependeu de circunstâncias objetivas. A paisagem no modernismo modifica-se substancialmente. Há um conflito de prioridades no projeto modernista, que busca de um lado sensações e efeitos pictóricos e o compromisso com o legado realista. Segundo Harrison “a maneira como concebemos a vasta história e o desenvolvimento do modernismo está, portanto, sujeita a ser influenciada por nossa compreensão da natureza desse aparente conflito de prioridades”. (HARRISON, 2001, p. 32).

Entende-se nesse momento como realismo a aspiração que pintores da segunda metade do século XIX e início do século XX, tiveram ao estabelecer uma referência, ou melhor, duas formas de representação, uma relacionada á outra, ligadas entre si por uma ligação com o mundo real. Contudo,

historiadores sociais da arte observaram, que muito do desenvolvimento técnico na pintura modernista dos anos 1880 em diante, se relacionava a motivos que são não apenas distintos dos locais e ocasiões da modernidade, mas categoricamente separados deles. É como se o modernismo tivesse se retirado da representação do mundo da vida social moderna, deixando facções conservadoras no comando absoluto do campo. (HARRISON, 2001, p. 34).

Os exemplos dessa pintura de motivos tão distintos seguem desde os impressionistas como Monet a pós – impressionistas como Paul Gauguin, que abandona os cenários da vida moderna em favor da representação de mundos primitivos como as ilhas do Taiti. A busca de uma forma lúcida na pintura e de um paraíso perdido foi a motivação de diversos pintores de fins do século XIX e começo do XX. A viagem à procura da luz e fragmentos de natureza foi empreendida por diversos impressionistas. Monet viajou a muitos lugares da França e para além dela, como a Holanda; Camille Pissarro percorreu boa parte da Europa e América em busca de temas e cores; Gauguin iniciou uma longa busca por um paraíso perdido e exótico, no Panamá, na Martinica em aldeias da Grã Bretanha (Pont-Aven e Le Pouldu) e, finalmente o Taiti e as Ilhas Marquesas.

A herança desses primeiros modernistas, legada às vanguardas do século XX, é justamente a tentativa de união dessas sensações (não mais separadas do mundo burguês) ao motivo urbano e doméstico da vida social. A arte assim como a paisagem torna-se pretexto para a discussão dos efeitos pictóricos. Um exemplo disso foi Seurat e Pissarro que, entre outros, “procuraram interpretar típicos temas realistas com uma escala cromática marcadamente moderna”. (HARRISON, 2001, p. 37). Esse modernismo de que falamos inicia-se em certo sentido no regresso às origens.

2.5 A pintura de paisagem no Brasil

Um dos signos mais fortes da invenção do Brasil pode ser percebido na pintura de paisagem, cujo registro cultural pode ser observado por meio da memória coletiva e de uma rede de códigos, uma tradição construída por um vasto conjunto de lembranças, mitos e lendas que, além de acompanhar extensos períodos da história social, também moldam instituições e valores. Sob esse aspecto,

a paisagem constitui um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidades, o que supera a concepção estética de gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia e lugares considerados objeto de interpretação visual e meramente contemplativa. Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas interrelações. (FIGUEIREDO, 2006, p. 27).

O legado iconográfico do país possibilita constantemente novas aproximações com a história do Brasil, desde as obras dos primeiros viajantes vindos ao Novo Mundo e através de seus pontos de vistas e modos de observação; passando pelos famosos pintores holandeses vindos para o nordeste com a comitiva de Maurício de Nassau no século XVII, Albert Eckhout e Frans Post; até o período joanino. A construção de imagens do Brasil pode ser vista como uma operação simbólica engendrada no curso das relações entre o novo e o velho mundo, resultado de tradições artísticas que orientaram a composição dessas representações.

O olhar de fora sobre um novo mundo, território completamente desconhecido, imprimiu em nossa iconografia uma tradição imaginária que compôs uma paisagem representada por um mosaico de significados.

2.5.1 O século XVII

A pintura de paisagem aparece frequentemente na historiografia brasileira, relacionada com a construção de espaços e identidades representadas desde o século XVII pelos pintores estrangeiros como Eckhout e Frans Post, em cujo país, a Holanda, a pintura de paisagem se desenvolvia desde o século XVI, atingindo no XVII a sua grande expressão. Segundo Sandra Pesavento,

este Brasil do século XVII foi objeto do olhar de um outro, o holandês invasor e dominante, mas também sensível à nova terra, que dela compôs uma tradução imaginária, compondo uma paisagem. Neste olhar desde fora, desejo, curiosidade, atração e repulsa, cobiça e sede de saber se mesclavam, fazendo da natureza a representar um mosaico de significados. (PASSAVENTO, 2004, p. 3).

Frans Post foi um representante do gênero paisagístico no Brasil do século XVII [fig. 9 e 10].Nascido em 1612, Post veio ao Brasil com 24 anos, integrando a comitiva de artistas que acompanharam Mauricio de Nassau. Pintou, entre 1636 a 1640, 18 paisagens, as quais ofereceu ao rei Luís XIX de França em 1678. Os quadros de Frans Post são bastante significativos para a análise de uma recorrência na pintura de paisagem desenvolvida desde os primeiros viajantes que chegaram aqui: a natureza tropical da terra. Post

conquistou um domínio à parte, criando um gênero no qual não teria competidores. Típica, pessoal, embora algo fria, sua obra aparenta-se à de outros paisagistas holandeses, seus contemporâneos, como Philips Koninck, por exemplo, beneficiada, porém pelo ineditismo do tema tropical. Historicamente, sua importância é também grande, tendo sido o primeiro pintor a, em terras americanas, dar uma versão ao mesmo tempo fiel e poética da região, num momento em que toda a ênfase era concedida à pintura de natureza religiosa. (LEITE, 1988, p.420).

Post seguia as regras de composição holandesa, o grande espaço ocupado pelo céu, a luminosidade difusa, o horizonte quebrado pela linha diagonal que atravessa o quadro, e o recurso do *repoussoir* à esquerda ou à direita para marcar uma verticalidade na paisagem e dar profundidade à cena. A visão é quase sempre panorâmica, o que indica que o tema do quadro é a

paisagem natural do meio, algumas vezes quebrada pela presença de animais típicos e de traços da ocupação humana da área no fundo da cena.



Figura 9 Frans Post, Engenho de Açúcar, (s.d.).



Figura 10 Frans Post, Vista das Ruínas da Sé de Olinda (s.d.)

A obra de Post é significativa por se tratar das primeiras representações do Novo Mundo feitas no território brasileiro por artistas profissionais. Para Carla Oliveira, as pinturas de Post

representam, também, uma tentativa sistemática de construção e assimilação desse Novo Mundo: ao dirigirem seus olhares para o outro, para o novo, para o estranho, Post e Eckhout tentam dominar esse universo no plano do cognoscível. Daí a tradução dessas imagens em formas e repertórios passíveis de reconhecimento no mundo europeu [...] Post criou imagens fundantes da representação do Brasil e de sua paisagem étnica e geográfica, mas Post parece ter sido mais eficaz em sua empreitada, até mesmo pelo fato de ter continuado a revisitar temas brasileiros pelo restante de sua carreira artística, reelaborando as paisagens que visitou e registrou em seus esboços feitos no Brasil holandês, a serviço de Nassau. (OLIVEIRA, 2005, p. 25).

Inventores e descobridores de um Brasil, Frans Post, e Albert Eckhout, se oferecem ao olhar do historiador interessado nas representações construídas pelos homens de outro tempo. As imagens desses pintores do século XVII são marcas de historicidade, através das quais podemos acessar as sensibilidades e o imaginário dos homens do passado.

2.5.2 O século XVIII e XIX

Durante o século XVIII, a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial. As manifestações do espírito barroco no país estão presentes na arquitetura, em fachadas e frontões, e principalmente na decoração de algumas igrejas. O Barroco constituiu-se de uma mistura de diversas tendências, tanto portuguesas quanto francesas, italianas e espanholas, e seu foco não foi a pintura de paisagem, mas uma arte voltada para as questões espirituais e decorativas.

Porém, na segunda metade do século XIX, um projeto intelectual e cultural mais amplo de tendência nacionalista já era observado no Segundo Reinado (1840-1889), como exposições organizadas pela Academia Imperial, reuniões do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, criado em 1838, e o financiamento de poetas, músicos e pintores, pelo Estado. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto,

artistas e escritores sob a impulsão do Romantismo europeu e fortemente encorajados pelo Imperador engajaram-se então na descoberta da 'essência brasileira', dispostos a inventariar o que deveriam ser as originalidades locais e formular um imaginário coletivo para a jovem nação. (COUTO, 2004, p. 23).

Os artistas da segunda metade do século XIX - considerados românticos - "retomaram a tendência ufanista das vésperas da Independência do Brasil", para o José Murilo de Carvalho, "a proposta do uso da natureza tropical, como fonte de originalidade e de inspiração para a poesia nacional, foi adotada como instrumento de glorificação já no início do movimento romântico". (CARVALHO, 1990, p. 245)

A valorização da natureza como elemento de identidade cultural vai se aprofundando no decorrer do século XIX por meio do grande volume de expedições científicas promovidas por estrangeiros de diversas nações que

percorreram quase todo território brasileiro, foi o caso de artistas como o pintor Jean-Baptiste Debret, Johan Morits Rugendas, Thomas Ender, Hercule Florence e Nicolas-Antoine Taunay. Nas obras de Debret, por exemplo, é possível observar a mudança da paisagem do Rio de Janeiro com

suas casas térreas e sobrados (de dois e três pavimentos), cobertos por telhados de duas ou de quatro águas, com beirais estreitos; algumas rótulas remanescentes em contraposição às janelas de vidro que se tornavam comuns por essa época; e as construções em estilo tradicional em oposição às que já apresentavam detalhes neoclássicos na fachada. (ARAGÃO, 2009, p. 139).

A pintura de paisagem é determinante para um modelo de arte apreciativa desenvolvida no Brasil. A esquemas formais preestabelecidos, juntaram-se a fauna, a geografia, a vegetação peculiar e a figura humana, constituindo uma paisagem brasileira típica,

o tema indissociável da experiência do viajante do século XIX é a paisagem. Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, especialmente após a independência, chegam ao país artistas profissionais, diletantes com domínio do desenho. Ancoram no Rio de Janeiro passageiros de viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar paisagens características. Mais do que a descrição naturalista, predominam entre eles a abordagem romântica do passeio pelos arredores e pelos jardins, a visão do homem “original” na floresta virgem ou a forte sensação da grandiosidade do universo. (BELLUZZO, 1994, p.77).

Uma visão específica da América foi incorporada por diversos artistas através da paisagem por meio de um processo de transculturação, os artistas e intelectuais das ex-colônias selecionaram e adaptaram as imagens criadas sobre eles pelos europeus com a intenção de construir um discurso próprio de uma identidade cultural. Dentro dessa visão, dois artistas merecem especial destaque, o francês *Nicolas-Antoine Taunay* (1755 - 1830) e alemão *Johann Moritz Rugendas* (1802-1858).

Nicolas-Antoine Taunay constituiu um exemplo, segundo Lilia Mortiz Schwarcz, de um artista cuja obra resulta da elevação da natureza como paisagem idealizada e moral, elemento central da constituição de discursos

sobre identidade e nacionalidade. (SCHWARCZ, 2009, p. 19). Taunay veio ao Brasil com um propósito explícito, uma vez que pretendia por aqui “redescobrir” uma Arcádia iluminada da Itália,

o que nosso pintor, um ilustrado de formação e gosto, conhecia, era a literatura Seiscentista de Thevet, Jean de Leris; os escritos de Montaigne e de Rousseau, assim como os desenhos de Montanus, e, quiçá, tenha visto obras de Franz Post exibidas nos museus franceses. Dentre as imagens dessa gente estranha, ou dessa natureza idealizada e pacífica muita projeção existia, e Taunay parece aportar no Brasil, em 1816, pronto a conhecer uma natureza que parecia “reconhecer”, e “de cor”. (SCHWARCZ, 2013, p. 5).

Em sua estadia na corte, Taunay pintou uma série de telas “urbanas” [fig. 11 e 12], trazendo para as paisagens “exóticas do Rio de Janeiro, as vacas, cachorros e outros animais que se acostumara a encontrar e desenhar na paisagem estrangeira, sobretudo na Arcádia romana”. (SCHWARCZ, 2013, p. 10).



Figura 11 *Nicolas-Antoine Taunay, Largo da Carioca (1816).*



Figura 12 Nicolas-Antoine Taunay. Vista do Morro de Santo Antônio (1816).

As paisagens de Taunay já expressam a ambiguidade entre a natureza idealizada e as transformações urbanas do início do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Seu repertório iconográfico foi construído a partir da fusão de elementos como escravos, montanhas, igrejas, árvores tropicais e animais domesticados. Iniciando mais tarde um debate em torno da identidade nacional através das artes visuais. Seguindo a tradição de um modelo de nacionalidade típico da pintura de paisagem do século XIX, outro representante foi o pintor Johann Moritz Rugendas que visitou o Brasil em duas ocasiões. Entre março de 1822 e maio de 1825 foi desenhista da expedição científica do barão Georg Heinrich Von Langsdorff, e de 1845 a 1846 viveu pouco mais de um ano no Rio de Janeiro, concluindo sua uma viagem pela América, durante a qual havia percorrido o continente desde o México até o Cabo de Hornos. Segundo Diener,

a amizade do pintor alemão com os artistas da Expedição Artística Francesa, particularmente com Jean Baptiste Debret e com a família Taunay unida à rica experiência que significaria presenciar a efervescência política do processo da independência, indubitavelmente ampliou de forma decisiva seus horizontes para uma recepção mais completa do país, e que iria além do mero interesse pelos temas científico-naturais. (DIENER, 1996, p. 5).

Rugendas usou como tema, muitas vezes, aspectos pitorescos da cultura [fig. 13 e 14], buscando as características regionais do país somados a aspectos da geografia e botânica. Para Belluzzo, o pintor afirma nos desenhos uma concepção orgânica da vida em completa interdependência, despreocupando-se da individualização de unidades que formam a paisagem e enfatizando a maneira como se dão no conjunto. (BELLUZZO, 1994, p. 77).



Figura 13 J. M. Rugendas, Batuque, (ca. 1835).



Figura 14 J. M. Rugendas, Mineradores, (ca. 1835).

Rugendas viajou pelo país coletando material para suas pinturas, cujos temas continham cenas do cotidiano ou paisagens naturais. Retratou construções em meio à vegetação e povoados vistos ao longe. O Rio de Janeiro foi tema frequente em suas paisagens. Dizia ele:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido. (RUGENDAS, 1972, p. 9).

2.5.3 O modernismo brasileiro

Nas artes plásticas, desde o Romantismo o debate sobre a identidade cultural brasileira estava presente de várias formas, como no problema de uma cultura que tentava demarcar suas especificidades sendo herdeira da cultura ocidental. A pintura que surge no período romântico e que vai se desenvolvendo no Modernismo seguiu a tendência de exploração da natureza proposta pelos viajantes. Esse momento das artes visuais é caracterizado pela composição bucólica e domesticada dessa natureza. Os índios e os selvagens de Debret são substituídos pela presença do homem brasileiro e de cenas idílicas como podem ser observadas também nas telas de Almeida Jr. Para Schwarcz,

a paisagem vem sempre carregada da experiência sensível de seu próprio observador. Ela é, pois, descrição de subjetividades e diz muitas vezes mais do sujeito que a define do que da realidade que se observa. Por isso mesmo, combina com a ideia de nação e com a noção romanceada e romântica da pátria em que nascemos. Na verdade, ela se transformará, sobretudo, no século XIX, em elemento fundamental para definição da identidade, que é sempre um fenômeno contrastivo e seletivo; um processo de seleções que implica em lembranças e esquecimentos. (SCHWARCZ, 2009, p. 20).

O realismo, no Brasil, encontra-se em paisagistas como Georg Grimm (1846 - 1887), Modesto Brocos (1852-1936), Benedito Calixto (1853-1927), Castagneto (1851 - 1900), Clóvis Graciano (1907 - 1988), José Pancetti (1902 - 1958), entre outros. Um representante significativo de tipos e costumes que compunham a paisagem do interior paulista foi o pintor Almeida Júnior [fig. 15].



Figura 15 Almeida Júnior, Pescando (1894).

As técnicas desenvolvidas pelos impressionistas como Renoir [fig.16] entre outros acabaram influenciando a maneira de pintar de alguns artistas brasileiros. As tendências impressionistas podem ser observadas, por exemplo, nas obras de artistas como Eliseu Visconti [fig.17].

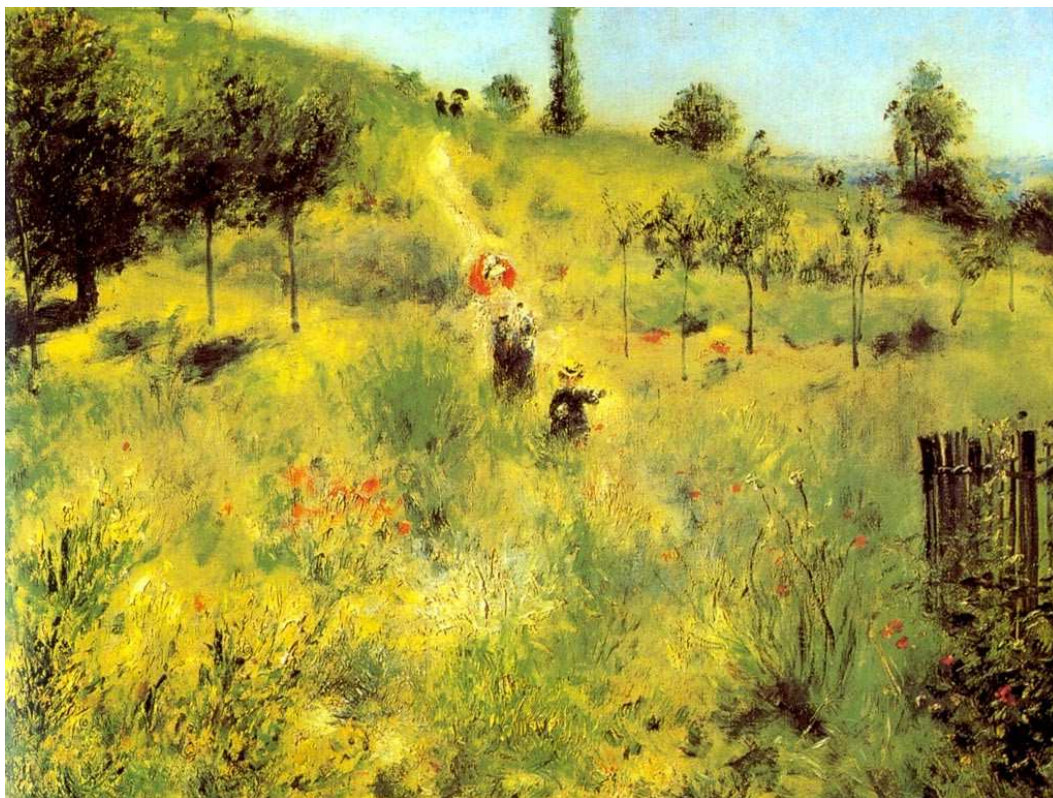


Figura 16 Auguste Renoir, Chemin montant dans les hautes herbes (1876-77).



Figura 17 Eliseu Visconti. Trigal (1915).

Na primeira fase do modernismo até 1924, em contraposição aos românticos e realistas, as artes plásticas passaram a adotar temáticas urbanas, noções de progresso, ciência e racionalidade como condições para o ingresso do Brasil nas nações modernas. Considera-se na história da arte brasileira o período de 1922 a 1930 como a fase em que se evidencia o compromisso dos artistas com uma renovação estética, seguindo o ritmo das vanguardas europeias (cubismo, futurismo, surrealismo etc.). O esforço de redefinição da linguagem das artes plásticas no Brasil se articula frequentemente a movimentos culturais de forte interesse pelas questões nacionais, como o Movimento Pau Brasil e a Antropofagia.

Um dos aspectos centrais no discurso de caracterização do Brasil ao longo da história foi a representação da natureza e de seus habitantes. Essa “tradição” descritiva desde os primeiros viajantes estrangeiros invadiu a literatura e as artes, e foi recuperada pelo modernismo onde essa representação foi não só mantida, mas ressignificada. Esse discurso artístico buscou desde o início os elementos de uma representação do país criada pelos estrangeiros. A nação brasileira se olha a partir da imagem fornecida pelo europeu.

Essa ênfase nos aspectos da natureza e dos habitantes brasileiros teria persistido após a superação do modelo romântico na literatura brasileira. Nas artes plásticas, Frederico Moraes, ao identificar uma sensualidade na abordagem de aspectos da natureza e dos habitantes do Brasil estabelece uma linha de continuidade que,

iniciando-se com Eckhout, alcançaria , no século XIX, Agostinho da Motta e Estevão Silva, e , no século XX, Tarsila do Amaral, Glauco Rodrigues, Antônio Henrique Amaral e Adir Sodré. O ponto de partida entre todos esses artistas é uma decidida sensualização da natureza brasileira. (MORAIS, 2002, p. 34).

No modernismo brasileiro, as artes plásticas tornaram-se um espaço privilegiado para a discussão e representação da ideia de uma identidade encontrada na natureza tropical, que já existia no século XIX, mas nessa fase a ênfase é dada nos aspectos mais pitorescos de nossa cultura, e na figura do

negro, misturados à modernização das cidades e à recente industrialização, afirmam assim uma arte brasileira que se diferenciava da produzida na Europa, usando como tema, frequentemente a exaltação do passo colonial e a modernização e industrialização que começavam a tomar conta de algumas cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Pensar a paisagem para além de seu conceito, tanto na geografia quanto nas artes visuais, nos abre a possibilidade da paisagem como experiência e sentimento. Isso só nos é possível com o advento da modernidade, que ressalta a experiência de ambiguidade da condição moderna e da tensão e contradição vivida nesse período. A paisagem moderna ajusta-se com a noção de distanciamento em relação ao mundo, através da contemplação, da curiosidade, e dos novos modos de viver, valorizada pelo deslocamento no espaço, proporcionado pelas revoluções tecnológicas da época pós-industrial.

Baudelaire vive essa experiência de deslocamento não apenas no sentido físico, mas, sobretudo, o fluxo do olhar que torna possível essa experiência da paisagem como um modo de estar no mundo. Quando se trata de analisar as paisagens francesas, o poeta sobrepõe a imaginação à familiaridade com as cenas e com as convenções da realidade. Para Baudelaire, a imaginação e a memória compõem a pintura de paisagem moderna, pois

o paisagista [...] deve deixar à mostra as marcas de sua intencionalidade, deve selecionar e compor a partir do que vê, deve elaborar uma cena mais do que simplesmente reproduzir como uma máquina fotográfica, um pequeno pedaço da natureza. (KERN, 2009, p. 115).

Com a autonomia da pintura de paisagem, o campo passou a ser associado frequentemente a uma forma natural de vida, inocência, paz e simplicidade. Na modernidade, a cidade foi associada à ideia de progresso e de conhecimento. Nas artes, as duas ideias, as duas noções, campo e cidade, andam juntos, numa contradição que compõe um novo motivo na paisagem

desenvolvida no período: a modernização cosmopolita e o resgate moral das origens idílicas.

Desde as décadas de 60 e 70 do século XIX, os impressionistas encontram na Paris cosmopolita alguns dos temas mais frequentes. Entre suas obras, havia várias cenas urbanas e suburbanas, não menos impressionistas do que suas pinturas de paisagem rural. O valor atribuído ao passado aparece no presente como sensibilidade individual. A combinação dessas duas percepções moldou o gênero paisagem da época, para Gay, o impressionismo era

mais que um estilo, era uma nova maneira de ver [...] Os pintores impressionistas quase por definição, apropriaram-se do programa baudelairiano, de grande influência sobre eles, para dedicar a máxima atenção ao presente em que viviam e ao qual reagiam [...] a postura introspectiva dos pintores impressionistas tinha um correto objetivo: os temas- retratos, paisagens urbanos e rurais – são claramente identificáveis. (GAY, 2009 p. 92).

Na segunda fase do Modernismo, depois da Primeira Guerra Mundial a arte moderna “infiltrou-se” no novo mundo reavaliando-se no sentido de um retorno à ordem, segundo Fabris (2002, p. 45), “o período que medeia entre 1870 e 1914 fora marcado pela desordem, e a salvação contra semelhante estado de coisas estava na recuperação da tradição”. A arte moderna europeia volta-se para a África, Ásia e para a América Latina, em contrapartida os artistas brasileiros e dos países vizinhos, como Torres-Garcia, no Uruguai e Rivera, no México e a própria Tarsila do Amaral,

assimilaram todas as formas de linguagem plástica moderna em poucos anos, com espantosa rapidez. Graças à riqueza do velho fundo indígena fecundado pelo fermento europeu, os neolatinos viram nascer expressões muito originais. (FABRIS, 1953, p.425).

Em *O Campo e a Cidade*, Williams (2001, p. 384) mostra que o homem moderno estaria sujeito a uma regressão infinita, para ele, quase todas as inovações estéticas do século XX se lançam sobre o tema do “regresso às

origens”. O isolamento e a perda da conexão foram as condições de uma percepção nova, um novo tipo de prazer, uma nova identidade. Para Williams,

o mundo moderno tanto em seu sofrimento quanto em seu protesto contra o sofrimento, é mediado pela referência a uma situação perdida que é melhor que ambos e que pode situar ambos: uma situação imaginada a partir de uma paisagem, de uma observação a uma memória seletiva. (WILLIAMS, 2001, p. 301).

Na história das comunidades humanas a relação entre campo e cidade sempre esteve evidente, dessa ligação, para Williams, extraímos nossa subsistência e as relações da sociedade humana. A arte desenvolvida no Brasil no século XX com a proposta de ser uma arte genuinamente brasileira acaba por proporcionar um debate sobre a cidade, muitas vezes vista em oposição ao campo, mas também integrada a ele, através de associações como vida simples versus, centro de realizações. Segundo Williams,

em torno de comunidades existentes [...] generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, de luz. (WILLIAMS, 2001, p. 11).

As mudanças nas relações sociais na modernidade transformaram as noções de “urbano” e “rural” em categorias simbólicas construídas a partir de representações das mais diversas, entre elas as artes visuais. Novos valores sustentam a procura da proximidade com a natureza e com a vida no campo.

A paisagem na cidade moderna repousa sobre as causas e consequências do fenômeno urbano: o comércio, a industrialização, o êxodo rural, a explosão demográfica, a fábrica e a eletricidade. Nas imagens das cidades modernas estão as representações que modelam o cotidiano, marcando o cenário cultural da nossa rotina. Não pensamos o urbano senão pelos seus signos. Não se pode considerar a morfologia da paisagem como se fosse uma realidade autônoma, é preciso ir além do visual, quer seja na

organização do espaço ou na identificação de elementos pontuais. Para Ulpiano, “a grande dificuldade está em juntar sob uma designação unitária a cidade como um conceito, já que ela é um complexo de fenômenos diversos e articulações multiformes. Convém assim historicizar a cidade como ser social”. (MENESES, 1996, p. 147).

É separando e unindo que o homem determina a existência das formas e a forma urbana, a cidade, descende justo da distinção de um espaço, esse “ver o conjunto”, ao qual Certeau se refere, e que ao mesmo tempo em que une, distingue, separa. As redes que compõem a paisagem urbana avançam e entrecruzam-se, “compõem uma história múltipla, sem autor nem expectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços. Com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente outra”. (CERTEAU, 198, p. 171).

Dessa forma, a paisagem da cidade que se tem sob os olhos, nada mais é do que a própria representação, a projeção que outrora se colocou à distancia na construção das paisagens naturais, idílicas, a cidade, ou seja, sua forma de paisagem, nada mais é que simulacro visual, um quadro, que tem como condição de possibilidade a memória e o esquecimento. Para Argan,

também são do espaço urbano [...] as extensões da influência da cidade além das suas muralhas: a zona rural de onde chegam as provisões ao mercado da praça e onde o camponês tem as suas vilas e as suas propriedades, os bosques onde vai caçar, o lago e os rios onde vai pescar. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se abrem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando um pintor pinta uma paisagem natural, pinta na realidade um espaço complementar do próprio espaço urbano. E mais, podemos acrescentar contribui para qualificá-lo, ainda que por oposição: basta lembrar o quanto a imagem barroca de Roma deve à definição da paisagem classicista, e da ideia correspondente de natureza, de Annibale Carracci a Claude Lorrain. (ARGAN, 2005, p. 3).

Para Ulpiano, a cidade, qualquer que seja seu conteúdo histórico específico, deve ser entendida segundo três dimensões indissociáveis uma da outra: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem (MENESES, 1996, p. 149). De cidade artefato, entende-se que ela é historicamente produzida. O homem apropria-se socialmente de um seguimento da natureza, produzindo

um campo de forças, econômicas, territoriais, políticas, sociais e culturais. Aqui nos interessa a dimensão representativa da cidade. O conceito de representação social nos serve para entender a complexidade da imagem. A imagem da cidade, o que Ulpiano chama de morfologia urbana, comporta-se como um cenário, como imaginário urbano.

As cidades na modernidade não podem mais ser definidas pelos mesmos esquemas iconográficos dos séculos anteriores, elas apresentam imagens já individualizadas, traços singulares. Na iconografia moderna, a cidade passa a ser representada pelos

seus aspectos parcelares, fragmentos que deslocam para a representação parcial as antigas visões de síntese, portadoras da glória das cidades [...] começam a tomar a dianteira as representações, mais do que os espaços urbanos, das atividades características da cidade, as 'cenas urbanas'. (MENESES, 1996, p. 151).

Além desse imaginário urbano, de que Ulpiano nos fala, o campo também foi constantemente representado e contrastado pela História, Literatura, e pelo pensamento social. O campo e a cidade situam-se como duas comunidades em constante tensão, polarizadas entre o universo rural - lócus das tradições e do contato direto com a natureza, e a realidade urbana - suas construções arquitetônicas e aglomerações humanas -. O bucólico, versus a industrialização e tecnologia. Nas artes visuais, através de uma variedade de experiências, essa dicotomia acaba por constituir uma estrutura simbólica permanente e recorrente, desde as primeiras pinturas de paisagem que tinham como objeto ilustrar cenas do cotidiano dos gregos e romanos, por exemplo, até sua autonomia como gênero pictórico, no século XIV.

A mesma característica dessa paisagem que representa esses dois universos, o rural/campo e a cidade, é encontrada nas pinturas produzidas no Brasil desde o século XVI até a modernidade. E é na modernidade que essa paisagem nos apresenta as mudanças pelas quais as cidades brasileiras passavam no começo do século XX. Entre as cidades que tiveram sua paisagem transformada significativamente no século XIX no Brasil, estão o Rio de Janeiro e São Paulo.

Enfim, de um lado temos uma paisagem urbana quase monótona, por outro a paisagem indócil e selvagem, porém no campo de visão de Tarsila não há um abismo intransponível entre sua percepção da natureza e a criação de uma paisagem. Para Schama, há não esse abismo, mas uma fenda, um hiato cultural que se cristaliza os procedimentos de domesticação da natureza, que remonta a mitos e permanecem na memória coletiva de grupos sociais,

pois quando estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade eles são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996, p. 17).

A atitude do historiador está justamente em desenvolver uma arqueologia da memória, atribuindo sentidos que são produzidos pelas singularidades da cultura, assim um rio pode ser apenas um rio, mas também uma fronteira são essas noções imaginárias da cultura que retomam a importância do aspecto coletivo dessas memórias e mitos.

2.5.4 O modernismo de Tarsila do Amaral

Esse intenso trânsito entre passado e presente, ambos idealizados, é vivenciado por Tarsila do Amaral em suas paisagens. O gênero paisagístico presente em sua obra pode ser visto como herança, tanto da arte desenvolvida no Brasil desde o século XVII, quanto de sua formação artística na Europa e a influência das vanguardas do início do século XX. As paisagens criadas por Tarsila do Amaral onde duas formas de sociabilização, o campo e a cidade, se fundem, une aspectos objetivos desses dois conceitos, forma e função, a aspectos subjetivos, como memória e imaginário. Essas paisagens evidenciam,

sobretudo, as transformações que modificam o tecido urbano e rural. Tarsila do Amaral buscou na modernização uma arte que apontasse para o passado como também para o futuro, alegorizando a contradição entre o sonho (das benesses da modernização) e o devaneio (de se querer intocado diante das corrupções sociais dessa mesma modernização). Cosmopolitas e provincianas, as paisagens de Tarsila são um ótimo campo de estudo dessas contradições.

Em Tarsila se observa a influência do Cubismo de Fernand Legér, um dos mais destacados cubistas, um dos primeiros, depois dos futuristas, a incorporar a atmosfera da sociedade urbana e industrial, a partir das máquinas da I Guerra, em que foi combatente. Recebeu Tarsila do Amaral em seu ateliê entre 1923-1924, tendo sido marcante sua influência na formação da artista e do próprio Modernismo Brasileiro, na questão do progresso industrial. Legér não aceitou a representação exclusivamente conceitual do cubismo, suas abstrações curvilíneas e formas tubulares contrastavam com as formas retilíneas de Picasso e Braque, preconizando uma aproximação com as imagens orgânicas surrealistas. Esse afastamento da abstração aproxima-o dos objetos e personagens do cotidiano da guerra e da civilização moderna. O trabalho de Legér, assim como o de Tarsila estabelece um vínculo forte com a realidade e a reunião da natureza a formas mecânicas, objetos banais e seres humanos, a que se somam os contrastes de ordem cromática. Como veremos nos próximos capítulos essas paisagens desenvolvidas na fase Pau Brasil e Antropofágica situam-se numa busca de uma brasilidade que procura a expressão estética em suas próprias raízes, arriscando-se numa modernidade futurista própria das vanguardas históricas, criando uma nova linguagem e imagem poética.

3 A CIDADE E O CAMPO NA PAISAGEM MODERNA DE TARSILA DO AMARAL

3.1 Antecedentes da Fase Pau-Brasil

Tarsila do Amaral inicia sua formação artística durante a I Guerra Mundial, em São Paulo. Seu padrão artístico não foge do tradicional, “noções de escultura com Mantovani, estudos de desenho e pintura com Pedro Alexandrino e, depois, com Georg Fischer-Elpons”. (BATISTA, 2012, p. 279). A pintora realiza várias viagens a Paris no decorrer da década de 1920, onde tem contato com as vanguardas francesas, mas é no final de 1922 e início de 1923 que Tarsila dá continuidade, em Paris, aos seus estudos iniciados em São Paulo. Em seu ateliê, tem contato com artistas e escritores, como Valery Larbaud, Jules Supervielle, Jean Giraudoux, e principalmente Blaise Cendraris, que coloca Tarsila em contato com a vanguarda artística parisiense (BATISTA, 2012, p. 282,283). Mas é somente na década de 1920, que Tarsila descobre o modernismo, e, junto com Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Pichia, formam o que ficou conhecido com ‘O Grupo dos Cinco’.

Em 1922, Tarsila embarca para a França mais uma vez, porém, segundo Aracy Amaral, dessa vez teria sofrido uma atualização pictórica ampla através das aulas com seus mestres, como André Lhote, pintor, crítico e professor de arte, com quem Tarsila estuda cerca de três meses. Sobre ele, Sérgio Milliet observava: “André Lhote não se aparenta aos outros pintores cubistas. É quase um acadêmico. Menos pessoal, é quem sabe mais o necessário. Sua grande ambição é ser compreendido por todos”. (MILLET, 1976, p. 60). Para Annateresa Fabris,

é sintomático que Lhote, de quem Tarsila do Amaral será aluna em 1923, tenha participado da operação de retificação do curso do Cubismo propiciada pela exposição de Braque na galeria L'effort moderne (Março de 1919). [...] Lhote, já em 1917, manifestara o desejo de reintegrar na tradição

clássica, o que no esforço da última geração de pintores, é compatível com a verdade eterna da pintura. (FABRIS, 2002, p. 45).

É com Lhote que Tarsila aprende a conceber o quadro como um conjunto de planos interligados, alicerçado na simplificação geométrica e na contenção formal. (BATISTA, 2012, p. 287). Também na simplificação dos elementos, na fusão de diversos planos através da cor, a valorização da linha, a ortogonal, que aparece em Pont Neuf [Fig.18], onde já se pode identificar a presença constante de diagonais na composição, e a grande suavidade do ponto de vista tonal e cromático que irá aparecer como um elemento básico de suas paisagens.



Figura 18 Tarsila do Amaral, Pont Neuf, (1922).

Para Tarsila, 22 foi o ano da descoberta do Modernismo: ‘Vim descobrir o modernismo no Brasil’, diria depois. “Quando parte pelo ‘Luteia’ no fim do ano [...] já se tinha firmado um objetivo: buscar em Paris, com os artistas mais atuais, o aprendizado necessário à apreensão correta de uma forma de expressão de seu tempo”. (AMARAL, 1998, p.80). No anseio da projeção do nacional a ‘nossa paulista redescobre em adulta a paisagem dos seus olhos de menina, depois de pintora formada. Sua melhor pintura, a mais caracterizada, sairá desse redescobrimento se si mesma. (AMARAL, 1998, p.81). De acordo com Aracy Amaral, no momento em que Tarsila entra em contato com tudo que havia de novo na Europa, ela descobre o modernismo:

Tarsila passaria depois para a academia de Emile Renard, menos rígido, e sob cuja orientação faria seus melhores trabalhos dessa sua estada em Paris, o pincel mais solto, as cores menos terrosas, emergindo não apenas os problemas de composição, como de profundidade e cor (são desta fase vários estudos, datados de 1921 e 1922), e onde já se observa uma ligeira simplificação de formas em função da luz. (AMARAL, 1998, p.90)

Pouco tempo depois, em Outubro de 1923, Tarsila, por intermédio de Blaise Cendrars, inicia seus estudos com o pintor Fernand Léger, que segundo Maria Rossetti Batista, teria sido o primeiro contato dos brasileiros com o pintor. Sobre o pintor, Sergio Milliet diz ser

o pintor das locomotivas[...]. No seu ateliê de Montparnasse, rodas chaminés, *Klaxons* e asas de aço misturam-se numa sábia harmonia. É sem dúvida o mais puro dos cubistas e o mais inatingível para os olhos profanos. O século da máquina tem o seu pintor. Enquanto Picasso procura com seus pincéis de fada transportar o público para um país de sonho, Léger ataca de frente a brutalidade do século. (AMARAL, 1998, p.55)

De Léger, Tarsila herdou o gosto pela pintura arquitetônica [FIG. 19], pela valorização das formas e planos coloridos, criando uma unidade de estilo. Com Tarsila “o maquinismo de Léger se organiciza, torna-se mais selvagem — e caseiro como um gato de estimação. Em meio ao claro-escuro suave até essas singularidades extravagantes ganham abrigo, aconchego”. (NAVES, 2211, p. 21). Influenciada por Léger, em 1923, Tarsila pinta A Negra [Fig. 20], que apesar de trazer uma figura em primeiro plano de composição de retratos

clássica, no segundo plano da tela apresenta traços retos e elementos geométricos.



Figura 19 Fernand Léger, *Disques*, (1918).

É do ano de 1923, com o quadro intitulado *A Negra*, que Tarsila emerge no cenário artístico moderno antecipando características essenciais do que viria a desenvolver, pouco tempo depois, em sua fase antropofágica. Para Amaral,

a Negra lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então, pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com total destaque e força, conscientização em sua projeção, embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas em vegetação (...)esse trabalho de Tarsila, pela sua ousadia de deformação e composição, pelo seu relacionamento ecológico direto, e pela sua mensagem de autenticidade , já bastaria para colocar a artista em primeiro plano da pintura feita no Brasil. É a primeira obra “antropofágica”, se desejarmos usar o termo encontrado cinco anos depois por Oswald de Andrade com a intenção de iniciar um movimento polêmico para denominar outro trabalho [Abaporu] , que não seria senão o desenvolvimento de A Negra. (AMARAL, 2003, p. 121).



Figura 20 Tarsila do Amaral, A Negra, (1923).

A representação primitivista de Tarsila do Amaral, exemplificada na tela A Negra, já focaliza características fenotípicas na construção de uma

personagem “nacionalizada”. É na relação entre arte e história que se percebe o agenciamento de memórias no modernismo para construir de forma coletiva a questão de identidade cultural. Para Amaral, *A Negra* é essencial para se entender a atmosfera exótica que Tarsila expressa em seus quadros a partir de sua fase Pau Brasil. (AMARAL, 2003, p. 122). Sua figura central, preta, lábios grossos, sentada com o seio apoiado em seu braço, uma figura sexualizada, mas que ao mesmo tempo nos remete a mãe preta, a ama de leite, herança de um passado recente, tem como pano de fundo traços retos colocando em evidência a dualidade atraso-moderno do cotidiano brasileiro. Para Dantas,

A *Negra* se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços, individualiza dores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual feminina [...] Funciona, portanto em muitos níveis de representação: *A Negra* é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do outro primitivo latente, mas é também alegoria nacional, carta publicitária, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, contraste de formas, fetiche sexual, manifesto modernista. (DANTAS, 1997, p. 48).

No Brasil independente, segundo José Murilo de Carvalho, havia um consenso em exaltar a natureza, o vasto território e sua diversidade, como motivo de orgulho nacional. Porém os românticos passaram longe do tema do negro. “Quando o negro era tema literário era-o antes como símbolo de uma causa humanitária, o abolicionismo”. (CARVALHO, 1990, p. 245). A figura do negro já fora tema de artistas como Abigail de Andrade, Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque e Vicente do Rêgo Monteiro. Porém, segundo Aracy A. do Amaral “nunca com a intencionalidade e projeção que assimilamos nessa obra” (AMARAL, 2003, p. 191).

Ainda em 1923, Tarsila teve aulas com o pintor cubista Albert Gleizes, o qual ela mesma dizia ser “o verdadeiro exegeta do cubismo”. (AMARAL, 2003, p. 122). A estruturação das pinturas de Gleizes baseada em figuras dispostas e planos interligados e integrados, quase em figuração, acompanhou toda a obra de Tarsila e foi, segundo Amaral, a que mais marcou em suas obras futuras.

(AMARAL, 2003, p. 122). Em 19 de Abril de 1923, Tarsila escreve para a família de Paris:

sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas pra mim. Quero na arte ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui, pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas, e da música negra. Paris está farta da arte parisiense. (TARSILA, 1923, apud AMARAL, et al., 2003)

Dois dos trabalhos realizados em 1923 já possuem nitidamente os traços que irão marcar sua obra durante toda a década de vinte. Paisagem do Rio de Janeiro e A Negra. Essas telas serviram de modelo para as fases Pau Brasil e Antropofágica, “já que introduzem uma visão de ordenação do espaço, a síntese de elementos e o mesmo desenho que Tarsila irá desenvolver posteriormente”. (ZÍLIO, 1997, p. 45). Em 1924, Tarsila pinta A Cuca [Fig 21]. A artista constrói um universo onírico que tem a ver com seu universo subjetivo, de sonho e magia, que anteciparia de certa forma sua fase Antropofágica a partir de 1929. De 1924 em diante, segundo Aracy A. de Amaral, começam a aparecer nas pinturas de Tarsila, os bichos 'tarsilescos',

com cinco patas, e nos quais a cauda é cabeça, em meio a uma flora mágica, na qual os cactos se assemelham a animais, as pedras são árvores à distância, as aves parecem insetos, toda uma metamorfose fixada, que a artista funde numa orquestração unitária, no colorido (dos rosas, verdes e azuis) das telas, como A Cuca, entre outros, que a fizeram famosa no Brasil. (AMARAL, 2003, p. 24).

Em A Cuca, a representação da paisagem como espaço cênico para uma ação mitológica ou histórica segue o exemplo de pintores franceses como Lorrain e Poussin. A diferença está na presença de elementos da fauna e flora brasileiras, também realizadas por Franz Post a partir da paisagem e do tipo brasileiros no século XVII, nesse mesmo esquema paisagem-personagem. Tarsila apresenta em A Cuca uma reminiscência, que busca reavivar a

lembança do que foi perdido e ao mesmo tempo idealizado, fazendo dessas paisagens recortes de quadros e detalhes selecionados pela memória. A Cuca é uma alegoria, uma imagem concentrada de emoções permeada pela realidade, lembrança e mito, mas com a linguagem visual estilizada do modernismo.



Figura 21 Tarsila do Amaral, A Cuca, (1923).

A própria Tarsila considerava essa fase de sua obra como sendo de pinturas “bem brasileiras que têm sido muito apreciadas”, e prossegue: “Agora fiz um que se intitula A Cuca. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado” (TARSILA, 1924, apud AMARAL, et al., 2003). A série a qual pertence o quadro, A Cuca é considerada por Aracy A. Amaral o ponto alto de sua produção de meados da década de 20, que é chamada hoje de “pau-brasil metafísico/onírico”, a qual a pintura retornaria mais tarde em fase Antropofágica. Para Amaral,

a Cuca (1924) é o primeiro quadro desta série aqui relacionado. Pode ser avaliado como uma obra no limiar entre o exótico e o mágico que transpiram maravilhosamente por toda a pintura de Tarsila. Em meio a uma paisagem campestre simbólica - cactos, árvores e tufo, em pequenos núcleos de vegetação sinteticamente realizados - um pequeno e emblemático lago azul ao centro da composição é circundado por bichos fantásticos ou reais, como o sapo, uma taturana gigantesca, um tatu-pássaro e uma grande personagem amarela, invenção pura para a qual se voltam atentamente todos os demais. (AMARAL, 1997, p. 28-29).

3.2 O Pau Brasil na pintura de Tarsila do Amaral

O Modernismo no Brasil tem como marco a Semana de Arte Moderna em fevereiro 1922. Idealizado e liderado por um grupo de artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti, além de contar com várias participações artísticas. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, os anos de 1920 correspondem a um momento denso na produção nacional. De acordo com o projeto dos modernistas, tratava-se de uma estratégia de emancipação cultural. Porém sua produção efetiva vai denunciando o modo brasileiro de ser moderno: a inevitável relação com a alteridade, àquela que, segundo Oswald em seu manifesto, devorariamos (MORAES, 1978).

Porém, essa antropofagia pode ser caracterizada como estratégica no processo de constituição de uma linguagem própria. Ela corresponderia a uma prática simbólica nas relações de alteridade, mas também uma prática real no que diz respeito à tradição cultural brasileira, levando em conta que a arte não é elaborada de modo autônomo e independente. A tentativa de construção e caracterização de identidades culturais seria o resultado de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificá-las e nomeá-las e a definição submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma.

Na primeira fase do modernismo até 1924 as artes plásticas adotaram temáticas urbanas noções de progresso, ciência e racionalidade como condições para o ingresso do Brasil nas nações modernas. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, depois de sua temporada em Paris, Oswald e Tarsila deram-se conta que a modernidade como temática urbana não tinha apelo suficiente para inserir o Brasil em um mercado internacional. (MORAES, 1978 p. 220-228). O ano de 1924 constitui o marco de uma mudança de rumos dentro do modernismo brasileiro. Esta mudança de rumos, em todas as orientações modernistas, se dirigia no sentido de um caráter nacional, e na elaboração de um projeto de cultura nacional em sentido amplo. (MORAES, 1978 p.73).

No Manifesto da Poesia Pau Brasil, publicado em 1924, Oswald de Andrade defende uma poesia não contaminada por regras preestabelecidas e apresenta as noções estéticas que iriam nortear o trabalho dos modernistas brasileiros. Oswald defende uma poesia ingênua, no sentido de uma arte basicamente primitivista. A proposta lançada com o Movimento Pau Brasil consistia em incorporar os elementos considerados típicos do Brasil numa representação pictórica de apelo modernista, numa arte de exportação. Essa tendência de apelo ao primitivo estende-se ao Movimento Antropofágico. Segundo Couto,

esse anseio de renovação temática, no entanto, não pode ser considerado um desejo consciente e sistematizado de romper com as convenções pictóricas europeias [...] No cerne da preocupação modernista, ao contrário, havia o desejo, sobretudo após 1924, de inverter os termos da relação entre Brasil e Europa, de acabar com a hegemonia da metrópole e de tomar o lugar do “pai totêmico” europeu. A ambição dessa geração foi superar o atraso do país e produzir uma “poesia [e uma arte] de exportação”. (COUTO, 2004, p.30).

Em sua fase Pau Brasil, que vai de 1924 a 1928, Tarsila do Amaral apresenta 14 telas de relevância para a identificação de jogos que revelavam a nova paisagem do Brasil do século XX, ancorados na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, usadas pela artista como ideal de urbanização. Na fase Pau Brasil fica claro a intenção do movimento de criar uma arte moderna nacional. Vendo com os “olhos livres”, como diz o Manifesto Pau Brasil, a pintura de

Tarsila torna-se uma exploração demarcatória da paisagem brasileira, que ela reelabora em termos pictóricos, fundindo o estilo pós-cubista a elementos populares. (ZÍLIO, 1997, p. 51). “A partir desse momento, a pintura de Tarsila vai cumprir durante toda a década de 1920 um papel de referência, conseguindo concretizar antes dos seus companheiros literatos as ideias em gestação”. (ZÍLIO, 1997, p. 49).

A pintura da Fase Pau Brasil de Tarsila, instaurou-se sob o signo do nacionalismo, projetando para o futuro o que tentava resgatar do passado, estabelecendo alguns possíveis contornos para uma imagem brasileira: “Casas simples, quintais, esquinas, praças, festas populares, os lugares da cidade, com as ruas, praças, morros, cais, as personagens presentes no cotidiano, construindo uma iconografia local. Segundo Nadia Gotlib, Tarsila do Amaral redescobre em 1924, data de seu retorno para o Brasil, um país simples e puro, primitivo. O contato com o carnaval e a viagem para as cidades mineiras, no mesmo ano, permite-lhe a percepção das tradições, expressadas em cores caipiras, rosa e azul claro,

chamadas de cores de baú, de uso popular e até então desprezadas pela cultura considerada de bom gosto. Inicia-se na prática, o “desrecalque localista”: a artista aceita os componentes da cultura popular recalçada pelo oficialismo burguês e reencontra o nacional já liberto desse oficial julgo acadêmico. (GOTLIB, 2003, p. 83).

Tarsila exercita os princípios cubistas absorvidos em sua estadia em Paris nos últimos dois anos como instrumentos de elaboração artística nas coisas da terra e da gente local, uma realidade experimentada pela pintora desde sua infância na fazenda. Para Mário de Andrade, o resultado de sua arte não advém do assunto, nem da técnica de vanguarda aprendida com seus mestres europeus, mas

da própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, umas sistematização inteligente do mau gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena cheia de moleza e sabor forte. (ANDRADE, 1927).

3.3 As paisagens rurais e a presença da cidade

O crítico Wilson Martins afirma que movimento o Pau Brasil resultou da viagem à Minas Gerais, sob influência de Cendrars, e de seu contato com Oswald de Andrade. Para Martins a descoberta das cidades históricas de Minas Gerais teria construído na fantasia do poeta Cendrars - e para os modernistas que o acompanharam -, elementos que passaram a ser tratados de forma renovada pela literatura e artes visuais, tais como a valorização do negro, que ainda permanecia colocado de lado em nossa cultura oficial; o indígena como oposição e crítica a civilização europeia; e uma nova visão dos hábitos e tradições populares. (MARTINS, 1992. p. 979-987). Cendrars descrevia o Brasil, nas palavras de Tarsila do Amaral:

uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara. (AMARAL, 2008. P.34.).

A excursão a Minas resultou em diversos desenhos, esboços, anotações e rascunhos, alguns dos quais deram origem as pinturas como, Paisagem com Touro [Fig.24], O Pescador [Fig.26], Mamoeiro [Fig.27] e Palmeiras [Fig.28]. Essas representações do rural aparecem na obra de Tarsila de forma bucólica, a partir de tomadas de posição diante da vida na cidade, como também em O Vendedor de Frutas [Fig.29]. Sobre sua viagem a Minas, Tarsila escreveria:

Minha pintura a que chama de Pau-Brasil, teve sua origem numa viagem a Minas, em 1924, com Dona Olivia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, então menino, e eu. O contato com a terra cheia de tradições, as pinturas das igrejas, e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras – Ouro Preto, Sabará, São João Del Rei, Tiradentes, Mariana e outras, despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas, Morro da Favela Religião brasileira e muitas outras que se enquadram no Movimento Pau-Brasil. (AMARAL, 1946; apud AMARAL et al., 2003)

Aqui duas obras de Tarsila, *A Feira I*, de 1924, e *A Feira II*, de 1925 [Fig.22 e 23] são caracterizadas por jogos de oposição e estratégias de diferença. Seus contrastes se revestem de novas colorações, onde se pode perceber e enfatizar as conexões entre os dois universos, não como dicotomia, e sim como um paralelo real com o que acontecia na estrutura da sociedade brasileira do início do século XX; um mercado urbano cada vez mais organizado e seus efeitos na economia rural domesticada. Tarsila evidencia nessas duas telas a industrialização e o processo de dependência com o campo, mostrando os elementos da natureza: frutas típicas do país; o abacaxi, o caju e a banana; os animais já estilizados, o tatu, coelho; a construção das casas típicas de cidade do interior, com suas cores “caipiras”; o verde exuberante das palmeiras que saltam da tela; o azul em degraus para atingir pontos de relevância do cenário. Os contornos são mantidos nitidamente. A paisagem é marcada por esta necessidade de síntese, de uma redução gradual da realidade ao signo puro, às direções dominantes, para a construção de uma rede rítmica simples.



Figura 22 Tarsila do Amaral, A Feira I, (1924).



Figura 23 Tarsila do Amaral, A Feira II, (1925).

Nessas duas telas, como na maioria das paisagens de Tarsila dessa fase, não se trata de retificar o contraste puro entre interior rural e exterior urbano. Ambos os espaços são entendidos como realidades históricas comuns, e em processo de transformação. Em *A Feira I* e *A Feira II*, as cores “caipiras” e as formas cubistas apresentam uma dimensão do cotidiano nacional. A feira como momento de reunião, como espaço social que aproxima as pessoas. Esse espaço incrementou e diversificou os hábitos alimentares dos brasileiros, da mesma forma que implementou as feiras como uma expressão cultural na primeira metade do século XX no Brasil. (LOPES , 1995). Tarsila exibe as frutas como uma riqueza brasileira, assim como na poesia de Oswald de Andrade:

Muitos metaes pepinos romans e figos
De muitas castas
Cidras limões e laranjas
Uma infinidade
Muitas cannas daçucré
Infinito algodam
Também há muito pão brasil
Nestas capitánias (ANDRADE, 2003)

A artista nos remete para a história da formação brasileira, sustentada ainda por uma economia ruralizada. “Tarsila revelou a cor brasileira, a que Tarsila se cingiu, é uma cor própria de Brasil-interior. (...) Tarsila foi buscar nos baús azuis e rosas, nas suas flores e folhas, a identificação”. (AMARAL, 1997, p. 90). A vinda do poeta Cendrars ao Brasil em 1924 foi um marco, no sentido em que deu início a redescoberta do Brasil pelos modernistas. A visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se à revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava”. (AMARAL, 1997. p.16.)

Em *Paisagem com Touro* [FIG. 23] a vegetação salta aos olhos. A calma, a paz, a lentidão temporal da vida no campo. O Brasil dentro do Brasil fincado sobre suas raízes rurais, a fazenda, tempos diferentes que constituem sociedades diferentes no interior de um mesmo mundo humano e geográfico.

Nessa obra encontramos a paisagem rural brasileira, com suas casas pintadas de branco (que podem ser apenas caiadas com cal) e telhados pintados de vermelho ou ocre, e janelas azuis. Paisagem também abordada por Frans Post [FIG. 25], nesse caso dos engenhos de cana de açúcar de Pernambuco.

A vegetação é representada de maneira exuberante, em verde intenso, e o elemento fundamental da tela, quase escondido, o touro branco, com chifres enormes. O verde da paisagem se sobressai em relação às outras pinturas rurais. Com as casas integradas à paisagem sem ultrapassá-la, Tarsila exalta uma natureza pitoresca e domesticada, sem interferência ou presença aparente do homem, e ao mesmo tempo, comportada.



Figura 24 Tarsila do Amaral, Paisagem com Touro, (1925).



Figura 25 Paisagem com plantação (O Engenho), por Frans Post ,(1668).

Tarsila incorpora e elabora em signos, sua infância, as paisagens, o vivido no mundo da fazenda, sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas. No tratamento da cor, Tarsila permanece com a mesma modulação regular que dá a ideia de volume, bem como a técnica de pincelar de maneira impessoal e uniforme com cores primitivas do interior brasileiro. A cor em Tarsila é um elemento de conteúdo e forma, uma cor que dá estrutura ao quadro, tem um apelo físico, são sinais óticos.

Nas obras, Pescador [FIG. 25] e Mamoeiro [FIG. 26], as representações simbólicas do campo e da cidade nas paisagens de Tarsila podem ou não corresponder à realidade sensível sem que percam a sua força imaginária. Ver esse processo de representação nas paisagens da pintora e traduzi-los em discursos implica um fenômeno de percepção, julgamentos sociais, vivências, lembranças e posições estéticas. Nas duas paisagens rurais, a estrutura de ambos segue muito parecida. As casas com arquitetura simples do interior do Brasil, com os telhados cor ocre e janelas azuis.



Figura 26 Tarsila do Amaral, *Pescador*, (1925).

As palmeiras e os coqueiros verdes de *Pescador* ao fundo contrastam com o céu sempre azul quase integrado com as colinas de mesma cor dando a impressão de um dia ensolarado de verão. Ao contrário de *Paisagem com Touro*, Tarsila evoca uma narrativa, em *Pescador*, a atividade da pesca artesanal, protagonizada por um único personagem, de calças arregaçadas, integrado ao rio. Já em *Mamoeiro*, personagens negros ou mulatos são caracterizados em plena harmonia entre o meio rural e o ambiente urbano construído ao redor. O varal e o poste de energia representados eliminam o aspecto natural da cena, a natureza, essa menos verdejante que as duas primeiras, mesmo assim continua farta e acolhedora. Em *Mamoeiro*, a narrativa escolhida por Tarsila é o lazer, diferente de *Pescador*, que foca em um tipo específico de atividade econômica de subsistência. Não há presença masculina ou animal na obra, caracterizando um ambiente doméstico protagonizado pelas figuras femininas e infantis.



Figura 27 Tarsila do Amaral, Mamoeiro, (1925).

Na pintura Palmeiras [FIG. 27], o que nos chama atenção é a total ausência de personagens humanos ou animais, mas, no caso da presença do homem, fortemente evocado pelos elementos arquitetônicos e urbanísticos, a estrada, as árvores/postes. O céu azul continua contrastando com as formas arredondadas das colinas verdes, mas observa-se que as palmeiras, título do quadro, são representados pela artista quase como linhas artificiais, dando a impressão de postes de luz, num contraste com as linhas curvas que representam estradas que passam no meio da paisagem, por entre pontes de ferro.



Figura 28 Tarsila do Amaral, *Palmeiras*, (1925).

As casas no plano segundo plano da obra apresentam-se de maneira mais afastadas, dando a impressão que aos poucos irão ceder lugar à urbanização e o progresso trazidos pelas estradas e pela modernidade. *Palmeiras* é uma paisagem extremamente ordenada pelo pensamento urbano e civilizatório. A estrutura de sentimentos resultante da idealização do campo não se baseia apenas na ideia de um passado mais feliz. Apoia-se também na ideia de inocência. A chave de compreensão para as pinturas que têm como cenário signos rurais, em Tarsila, é o contraste entre, de um lado, o campo e de outro a cidade, a natureza e a mundanidade. Esse contraste é evidenciando pelos elementos envolvidos, as plantas, os animais, os campos e as cores da natureza, que cristalizam-se no momento em que a cidade passou ser vista como um organismo independente e “a exploração do homem e da natureza,

que tem lugar no campo é concretizada e concentrada na cidade”. (WILLIAMS, 2011. p. 85.)

A forma de vida do campo não é colocada em segundo plano por Tarsila, e sim mesclada de forma simbólica com a modernidade das cidades brasileiras, principalmente as mineiras e paulistanas. Essa suposta oposição entre os dois universos de que falamos na obra de Tarsila é aparente, e de importância indireta, a cidade se alimenta daquilo que o campo produz ao seu redor, fazendo isso graças aos serviços que ela própria oferece como o comércio, visto em *O Vendedor de Frutas* [FIG. 27]. Figuras comuns ainda hoje por todo o país, responsáveis pelo abastecimento das grandes e pequenas cidades. Tarsila retrata a imagem em primeiro plano de um negro, de forma idílica,

nada tem de mal-estar, do desajuste transgressivo, da revolta ou sofrimento da literatura urbana de negros, como em Lima Barreto ou João do Rio. São corpos dóceis, parecem domesticados pela censura da sociedade paulista introjetada na artista. [...] O negro de Tarsila é tão pacífico e alienado como o da senzala de Freire. O discurso modernizante de ambos provém da mesma classe social. (HERKENHOFF, 2005. p.88)



Figura 29 Tarsila do Amaral, Vendedor de Frutas, (1925).

O vendedor de frutas retratado por Tarsila lembra seu quadro anterior, de 1923, *A Negra*. Retratado de forma desproporcional, porém longe de qualquer idealização, mas de maneira quase terna,

daí a esquisitice daqueles pés e mãos, o capricho na descrição de cada traço étnico, a preocupação de revelar a doçura expressiva de seu personagem (*Vendedor de Frutas*) porque não se pode esquecer que esse mundo de minúcias subjetivas deve habitar uma pintura rigorosamente reduzida à lógica bidimensional e construtiva. Mas aí está a ousadia da empreitada. Tratava-se para a artista nada mais nada menos do que submeter a recém-conquistada espacialidade moderna ao teste de realidade das condições culturais locais. (SALZSTEIN, 1997. p. 14).

Diferente de *A Negra*, o personagem de Tarsila, um vendedor de frutas está agora vestido, civilizado pelo pincel da artista. O vendedor está em um barco, mais uma vez o rio aparece na obra de Tarsila não só como um meio de transporte, mas como um agente integrador entre dois mundos, um rural, camponês e outro já em plena transformação. No topo de um morro ao fundo da paisagem, uma igreja, imagem típica das cidades mineiras, representando a relação desses personagens com a religião. A abundância da natureza brasileira aparece representada pelas frutas, o pássaro a direita do vendedor, acompanhando-o de forma próxima, companheira.

3.4 Paisagens urbanas e a presença do campo

Tarsila do Amaral representou a tradição de seu contato íntimo com o Brasil, resultado de suas viagens. Após a estadia no Rio de Janeiro, a pintora registrou em pouco menos de vinte esboços gente na rua, detalhes de fantasias e de decorações da festa de carnaval. Desse pequeno conjunto de desenhos derivaram a pintura *Morro de Favela* [Fig.30], por exemplo.



Figura 30 Tarsila do Amaral, *Morro de Favela*, (1924).

Tarsila cria aqui uma cartografia que possibilita mapear e visualizar, por diversos ângulos, o espaço territorial em suas diferentes paisagens e temporalidades. A paisagem forma um conjunto de elementos significativos para a compreensão da visão da artista sobre os espaços que, ao longo do tempo, foram sendo delimitados ou compostos, geográfica e culturalmente. A carga afetiva e a interiorização dos sentimentos de pertença se concretizam em forma de paisagens que, no conjunto, delineiam a imagem reconhecida como Brasil, pelo reconhecimento da unidade e elementos de reconhecimento e fixação de lugares e atividades de pertencimento e adesão.

Elementos capazes de traduzir diferenças no simultâneo reconhecimento de pertença: ao regional pela diferença; ao nacional, na medida em que a região ganha densidade e significação pela sua remissão a um todo e, ao mesmo tempo, a um particular. Pela afirmação de suas especificidades e de suas paisagens e tipos humanos que se cristalizam na memória como elemento identitário; paisagens que são conformadas em detalhes que comparecem para a construção de conjuntos simbólicos de força expressiva. Morro da Favela compõe uma paisagem de uma cidade múltipla, formada desses fragmentos de passado, permanecendo sempre outra cidade, causando ao olho do espectador, uma “estranheza do cotidiano”, como se referia Michel de Certeau, à cidade moderna:

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível [...] práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’), a uma ‘outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’ poética e mítica do espaço) e uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. (CERTEAU, 2003. p. 172).

Segundo Williams, é a partir do século XVIII que o processo de transformação das cidades leva a uma separação definitiva entre o campo e sua nostalgia perdida e a cidade, espaço de degeneração. A percepção de separação se afirma e se concretiza através da visão entre riqueza e pobreza diferente do que já existia no mundo rural, mas intensificado nas grandes metrópoles. (WILLIAMS, 2011). No caso do Brasil essa modernização irá acontecer tardiamente em relação às cidades europeias, no início do século XX, em suas primeiras décadas.

A urbanização acaba por construir novas paisagens tão distintas entre si que são dificilmente captadas de forma uniforme. E é nessa experiência de cidade, na perspectiva contrastante entre o passado e o presente, que as paisagens de Tarsila do Amaral fazem sentido como uma representação de época que apenas quando estão inter-relacionadas fazem sentido, compondo uma experiência visual em constante transformação. A visão da favela que surge a partir de questões urbanas é descrita com elementos da paisagem

rural, a mesma arquitetura e vegetação. As cores dos morros, a convivência no mesmo espaço de pessoas e bichos, as roupas no varal. Não há nada que qualifique esse espaço como sendo uma favela dando uma característica ambígua pela falta de elementos que situe a paisagem no espaço urbano. Porém as cores dos morros não apontam para a natureza verdejante presente nos outros quadros analisados. Aqui suas cores são terrosas, ocre, cuja presença na tela nos dá a impressão de um desfalque da natureza imposto pelo homem.

Em Morro da Favela vemos a expressão de uma transformação social, Tarsila registra a marginalização das populações pobres, a artista ainda expressa outra realidade brasileira, a situação de miserabilidade dos negros no Brasil. Faltam na paisagem indícios da modernização, como postes, estradas e máquinas. Há poucas décadas da abolição, na tela de Tarsila, vemos apenas pessoas negras como moradoras da favela, ou seja, a pintora faz uma denúncia de uma realidade que atingia aos afro-descendentes de forma marginalizadora.

A tela mostra a pobreza das casas amontoadas, roupas penduradas, dando a impressão de bandeiras de São João, bichos domésticos como o cachorro e gente simples. Numa articulação das imagens figurativas por meio de uma ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana. (MICELI, 2003 p. 133). Surgem os animais domésticos, que nas pinturas anteriores eram representados como propriedade produtiva, como em Paisagem com Touro ou fazendo parte da natureza livre e integrada, como o pássaro que acompanha o vendedor de frutas.

Nessa paisagem, casas rosas, azuis e amarelas, geometricamente desenhadas, mostrando sua preocupação com a síntese formal do cubismo, contrastam com as formas arredondadas dos cactos e da vegetação que terão presença garantida em muitas de suas paisagens da fase Antropofágica. “É impossível desassociar uma tela como morro da favela da experiência cubista, bem como é impossível desvinculá-la de uma raiz intrinsecamente nacional” (AMARAL, 2003, p. 312). Observa-se nas paisagens de Tarsila que o mito fundamental do pensamento moderno, a dualidade rural/urbana, não é

encarado pela pintora como uma espécie de decadência ou transição inevitável da sociedade rural para a industrial e causa da origem de problemas e convulsões sociais. Tarsila pensa em suas paisagens em termos de permanência.

A Modernidade que tendemos a enxergar nas artes visuais, marcada pelo signo da ruptura, não é a modernidade presente das paisagens de Tarsila. A obra da pintora passeia pelos cenários da paisagem tradicional e moderna. Não existe um conflito ou uma dicotomia, a paisagem se coloca como antinomia fundante na estética da pintora. Uma relação de dependência das paisagens urbanas com os signos rurais ou vice-versa. Na Tarsila da fase Pau Brasil, uma paisagem que se quer, imaginada e desejada, sobre uma paisagem que se tem. O que importa do ponto de vista da história é o que podemos chamar com certa liberdade artística de paisagem do desejo. Ela existe como elaboração simbólica na concepção de Tarsila, que a projetou e concretizou.

As diferentes percepções nas paisagens mistas de Tarsila permitem observar a troca de signos entre essa paisagem do desejo e a paisagem real, vivida, a paisagem dos produtores do espaço, da ordenação e do caos, cujas vivências correm por fora de nossa experiência sensível. As formas visuais da legibilidade do espaço não se revestem de um conteúdo simples ou direto. Na modernidade a cidade é o lugar que autoriza as diferenças e constrói pertencimentos e experiências complexas. Essas correspondências podem ser possíveis de serem apreendidas pelas múltiplas figuras, espaços e práticas sociais que a paisagem de Tarsila oferece através do cruzamento de imagens contrárias.

É essa cidade moderna, da diferença, vista por Tarsila em E.F.C.B. [Fig. 31] e em Carnaval em Madureira [Fig. 32], ambas de 1924, que exemplificam as metrópoles onde seus habitantes e paisagens são representados de formas contraditórias no espaço e nas sociabilidades das cidades.



Figura 31 Tarsila do Amaral, E.F.C.B., (1924).

E.F.C.B. foi uma obra feita em apenas uma semana para uma conferência de Blaise Cendrars no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A “Estrada de Ferro Central do Brasil” corta a paisagem de casas simples e coloridas, dispostas ao longo de um morro, com uma arquitetura colorida e uma igrejinha branca no alto do morro. Os objetos acumulados propositadamente pela pintora dão ideia de caos, os trilhos, sinais de trânsito e pontes metálicas sugerem o movimento da cidade em transformação pela estrada de ferro. Tarsila traduz em linhas verticais, horizontais e diagonais a nova era da máquina.

É possível pôr o quadro de Tarsila, E.F.C.B., frente a frente às representações da cidade, que falam de progresso e tradição, celebram o urbano e idealizam o rural, imagens de um espaço que contrapõem o centro ao bairro. Nesse caso, fragmentos do interior são observados pelas construções arquitetônicas das casas coloniais, a representação da igreja, no mesmo espaço de uma urbanização exemplificada pelas estradas e torres de ferro. O rural em E.F.C.B., vemos também em uma colina ao fundo, e algumas poucas árvores isoladas, e o ambiente terroso em meio aos signos da modernidade. A composição caótica, fragmentada e desconstruída, aproximando-se das paisagens urbanas reais que se modernizavam.

Nesse entrecruzamento de espaços, a paisagem aparece como uma combinação de símbolos muitas vezes emaranhados, misturados e indissociáveis. A partir disso Tarsila cruza referências, práticas e percepções subjetivas, despertando no presente as múltiplas cidades do passado que na modernidade as habitam. A composição do quadro se apresenta de forma esquemática, enfatizando as formas geométricas, curvas bem delineadas e linhas retas. As cores e o desenho se destacam como elementos principais da organização espacial do quadro.

A linha férrea, torres, postes, semáforos e a ponte são usados por Tarsila como símbolos, signo da modernidade urbana, porém os elementos que representam o campo e a natureza estão presentes nas cores utilizadas pela artista, como o azul, o verde e a terracota, mas também na forma como a tela se estrutura, em planos horizontais dando a ideia do horizonte, técnica presente em todas as suas paisagens. Em E.F.C.B. vemos outra face da transformação da sociedade brasileira: o processo de industrialização do país. De acordo com Luís Roberto Lopez,

o Brasil precisou se voltar para o desenvolvimento de um parque industrial para suprir suas necessidades internas, além de absorver a mão de obra imigrante chegada da Europa já industrializada. Na década de 1920 observa-se o florescimento de um parque industrial na cidade de São Paulo, e uma rápida transformação arquitetônica e estrutural da sociedade brasileira. (LOPES, 1995 p. 47).

Essas relações e cruzamentos que Tarsila nos apresenta em E.F.C.B., são observados também em *Carnaval em Madureira*, cuja estrutura compositiva é muito próxima da pintura vista anteriormente. Elas se entrelaçam e criam um tecido urbano sob o signo do que deveria ser para Tarsila a cidade. Essa cidade ideal nos fornece uma identidade sobre a paisagem que é simbólica, um universo de locação formado por lugares somados, formando um núcleo que esboça uma relação facilmente localizada em outras paisagens da artista: realidade, memória e o símbolo.



Figura 32 Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, (1924).

A dupla projeção de um passado recente (configurado pela presença de figuras negras, que remete à escravidão) no quadro e um futuro modernizador, referenciado pela presença de uma torre de metal, que faz alusão à Torre Eiffel de Paris, figura do urbanismo ocidental do início do século XX, produz um espaço próprio, estabelecido pelas resistências inapreensíveis e teimosas do próprio passado da artista. A experiência recente da modernização parisiense marca a artista de forma irrecusável, a alegoria da Torre como signo dessa urbanização era viva em Tarsila a ponto de simbolizar aspectos da própria identidade brasileira. Lugares ocupam o mesmo espaço nas paisagens de Tarsila, compostas por elementos que definem uma configuração de coexistências. Esse espaço é “um lugar praticado. É um lugar percebido, ou seja, para a mesma forma urbana podem corresponder experiências espaciais distintas bem como representações plásticas distintas”. (CERTEAU, 2003. p. 176).

Essa relação se repete numa memória que, ao mesmo tempo que lembra e repete um passado recente, projeta um lugar novo, composto de resíduos de mundos separados no espaço e no tempo, ao qual nos ligamos pelas lembranças. “A memória é o antimuseu: ela não é localizável. Dela saem clarões nas lendas. Os objetos também, e as palavras são ocos. Aí dorme um passado” (CERTEAU, 2003. p. 189). Essa memória, a que se refere Certeau, em Tarsila, se exerce nessas práticas do espaço, ou, em “maneiras de pensar o outro”, criando essa cidade metafórica, mais precisamente um lugar, composto pela arquitetura ideal e moderna e pelas forças que habitam esse lugar: a tradição e a memória compartilhadas pelo olhar da artista, aqui na figura das negras com suas roupas coloridas de carnaval.

A valorização de elementos nacionais, constituintes de um determinado contexto social, são projeções de construções culturais ao longo do tempo e que se torna recorrente na criação artística. Os “projetos” modernistas construíram atavismos existenciais comuns a todos os brasileiros. Para Morethy,

era fundamental encontrar uma nova linguagem tanto escrita quanto visual, que fornecesse subsídios a construção dessa identidade tão almejada. Após o primeiro

período de exaltação da vida urbana, artistas e escritores voltaram-se para o Brasil profundo. As lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornaram-se suas principais fontes de inspiração. (MORETHY, 2004, p. 29)

As cores aqui se urbanizam, a referência a Paris, modelo de cidade no início do século XX, não fica apenas por conta da Torre, mas também pelas cores da bandeira da França, o Azul escuro e o vermelho, nas roupas, no cachorro, na fachada das casas, nas bandeiras. Através da representação da maior festa nacional, o carnaval, mas também uma alusão à idealização e aspiração que os brasileiros tinham em relação à modernidade europeia, Tarsila figura um mundo utópico, mítico e de convivências opostas. Os tipos humanos, todos negros, presentes na paisagem, e que seguem uma faixa central da pintura, apresentam-se de maneira quase opostas. Embora seja carnaval, alguns personagens trabalham como as lavadeiras com suas trouxas de roupas na cabeça. O verde da natureza ainda aparece por todo o quadro, mas a paisagem humana predomina amplamente por toda a composição.

Modelo espacial, social e cultural, Carnaval em Madureira apresenta-se como o território privilegiado da utopia. Para Fabris, “configura-se o desejo utópico de construir modelos ideais, projeções de uma visão de mundo, um pensamento filosófico, que só em poucas ocasiões terão a oportunidade de transformar-se em realidade”. (FABRIS, 1994, p. 9). Esse espaço nunca é “absolutamente sincrônico: o tecido urbano, o comportamento dos cidadãos [...] desenvolvem-se segundo cronologias diferentes. Mas ao mesmo tempo, a cidade [que Tarsila projeta] está inteira no presente”. (LEPETIT, 2001, p. 139).

3.5 A máquina na paisagem

O caráter incipiente da industrialização e seus signos da modernidade são intensificados em quadros como A Gare [Fig.34], São Paulo [Fig.35], e São

Paulo (Gazo) [Fig.36]. Frutos de uma reflexão e estudos sistemáticos de composição espacial e cromática, os quadros se destacam por desenvolverem uma trama, e remetem a uma mudança constante da cidade, percebidas também pelo título das obras. Sob inspiração de Léger [FIG. 33], a urbanização paulistana se faz presente de maneira marcante nessas obras. O modelo da máquina legeriano, mesmo quando aplicado à paisagem rural, garante um caráter controlado à natureza, composta por pinceladas invisíveis e dégradés, e, principalmente, pela característica geométrica das formas naturais, como morros e árvores delineadas. Para Zílio,

o que ela [Tarsila] irá absorver de determinante no sistema de Léger é a utilização do modelo da máquina. (...) adotando a linguagem da máquina (assim como Oswald de Andrade se utiliza da linguagem telegráfica) com um desejo de atualização, no sentido de situar a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização. A máquina no seu trabalho não será apenas uma referência ao presente, será igualmente a tentativa de apreender o universo simbólico brasileiro, por um olhar compatível com seus aspectos mais contemporâneos. (ZÍLIO, 1997, p. 79-82).

A presença das máquinas, desde o século XVIII e, sobretudo XIX, aparecia em contínuo crescimento, e passou a marcar a vida dos homens, não somente em seu trabalho, nas fábricas, mas nos momentos de descanso e em vários aspectos do cotidiano. O impressionismo, já no século XIX, produz não apenas uma mudança temática e estética em relação à presença da máquina na pintura, mas começa a representar cenas urbanas noturnas, cafés e cabarés, iluminados pelas luzes elétricas. Trens, estações, o vapor e a velocidade estavam também presentes na sensibilidade impressionista. (SCHAPIRO, 2002). O surgimento da máquina no cotidiano dos grandes centros urbanos se tornou um tema fundamental para Tarsila nessa fase. Para as vanguardas artísticas, a máquina, pela sua característica de um duplo do homem, vai se relevar como um mito da sociedade industrial. Para Zílio,

a máquina vai oferecer à arte moderna outro ângulo de reflexão para uma renovação da imagem. Essa nova fórmula será a metáfora do funcionamento técnico e, plasticamente, vai se manifestar de diversas maneiras. Tem-se, por exemplo, o trabalho de Léger, que traz para a pintura cubista um tratamento correspondente ao visual da máquina e da paisagem urbana, as cores metálicas, as superfícies homogêneas de cores primárias

e o efeito que o acaso da luz provoca no metal seriam algumas dessas características. Nessa orientação, o trabalho de Léger, pela reflexão que opera em torno da apreensão dos objetos industriais, levaria o Cubismo a uma das suas possibilidades mais radicais. (ZÍLIO, 1997 p.28).

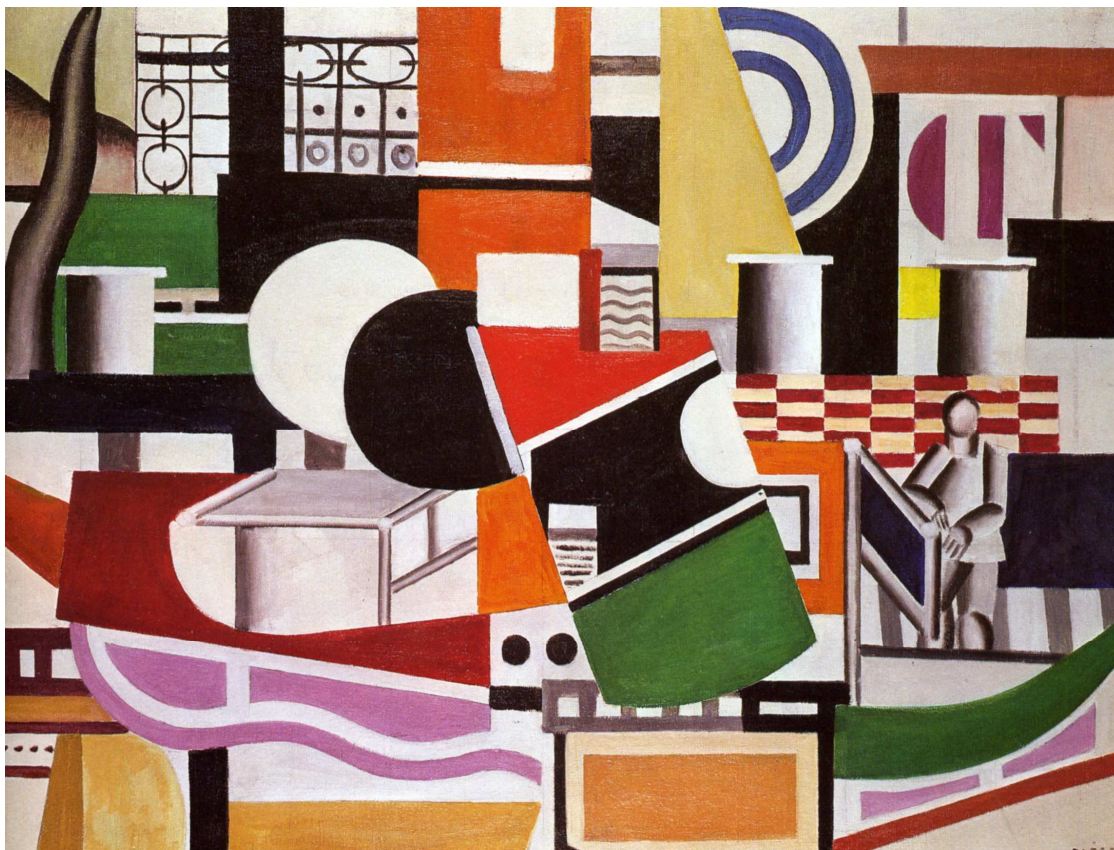


Figura 33 Fernand Léger, The Bridge of the Tug Boat, (1920).



Figura 34 Tarsila do Amaral, A Gare, (1925).

Em *A Gare*, nota-se o contorno destacado das formas estilizadas e os volumes que se complementam pelo *dégradé* na chaminé e na lâmpada amarela, o que produz uma organização formal. Tarsila adota a linguagem da máquina utilizada por Léger, porém, ela a situa na percepção do Brasil, pela ótica da industrialização, sendo uma referência não apenas do presente, mas a tentativa de apreender um universo simbólico.

O modelo da máquina produz imagens objetivas ou não objetivas que representam a nova mitologia da industrialização. Para Léger, a máquina não é o ídolo do Construtivismo ou do Purismo, mas um instrumento representativo da sociedade moderna, do qual ele se utilizará plasticamente segundo um princípio de equivalência e não de similitude. Em sua obra as máquinas constituem as paisagens que povoam o cotidiano e a imaginação da sociedade industrial que podem substituir os elementos que antes serviam como modelo, assim ele elimina uma relação com a aparência,

procurando integrar na pintura a própria lógica do funcionamento das máquinas como engrenagens capazes de, através de uma relação precisa, produzirem um determinado efeito, que no caso da arte seria estético. Daí surgem os contornos precisos, as cores luzentes, e regularmente moduladas, a matéria lisa e a inscrição da forma e da cor sobre o plano. (ZÍLIO, 1997 p.80).

Nessa paisagem, Tarsila evidencia sua influência de Léger pela técnica. A fábrica já muda a paisagens da cidade com sua arquitetura de casas simples e das “cores caipiras”. A economia de paisagem natural, evidenciada apenas por duas palmeiras em forma de balão, única referência ao mundo natural, é compensada pela presença de sinalizações urbanos e ferroviárias e linhas horizontais e verticais definindo o ritmo urbano da paisagem.

Foi com o futurismo, em sua vertente italiana em torno a Marinetti, que a exaltação da técnica e de uma nova beleza da máquina foi elevada ao extremo. O primeiro manifesto futurista já assinalava os novos aspectos da vida urbana, e a modificação da sensibilidade artística. “O esplendor do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade [...] Queremos cantar o homem que conduz o volante [...] “O Tempo e o Espaço morreram ontem”. Já vivemos no Absoluto, posto que criamos a eterna velocidade onipresente”. (FABRIS, 1994, p. 10)

O cubismo tinha feito possível a reprodução simultânea da proximidade/distância, frente/perfil, mas os futuristas deram um efeito muito mais amplo ao falar de “simultaneidade”. A representação do dinamismo trazido pela máquina e pela industrialização foi representado por Fernand Léger sem a sobreposição e a simultaneidade dos futuristas. Para o pintor francês, o dinamismo era produzido pelo contraste entre as cores (branco – preto – vermelho), entre o plano e o volumétrico, e pelo o curvo e o retilíneo. A imagem plana era apreendida rapidamente (como um cartaz), o volume, a modelagem reluzia os olhos. O quadro era um objeto autônomo em relação à natureza e regido, por suas próprias leis. Léger buscava o modo próprio de representação da pintura, que fugia à perspectiva renascentista. (LEGER, 1989, p. 49-75). Em A Gare, Tarsila apresenta uma paisagem já planejada no sentido de um funcionamento moderno. A locomotiva, que trás consigo toda

uma noção de progresso e futuro, os trilhos cruzados, os muitos sinais de trânsito, indicando certa ordem à paisagem.

Inspirada pela temática légeriana, Tarsila em sua exposição de 1929 no Rio de Janeiro, já era apontada como uma mulher dinâmica do mundo superindustrializado. No catálogo da exposição, Chateaubriand escreve:

Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os *Stadiuns* ensurdecedores, os *rings*, onde os *boxeurs* se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes, que passam os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de luz e de energia, aos homens transeuntes; o espetáculo em suma, o *knock-out*, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama *clorótico* da vida contemplativa. Ela procura na sua arte oferecer uma representação plástica da época em que foi chamada a agir. O São Paulo novo, que está crescendo, a força do industrialismo triunfante era o assunto à espera de pintor. Tarsila do Amaral está sendo a artista da civilização mecânica, dos homens máquinas, em que vamos entrando em São Paulo. (...) É o século XX o iniciador da reação suspirada; e os instrumentos do combate, quem os forja, os aperfeiçoa, os estandardiza [sic], é a América brutal, metálica, semibárbara, criadora ou valorizadora dos arranha-céus, da radiotelegrafia, do *fox-trot*, da vontade de poder, da vida intensa, do petróleo, dos músculos, do boxe, da máquina de escrever e contar, a América, mãe desta civilização de arte, inquieta, veloz, fulminante, que ulula na trepidação de um jazz-band, no frenesi de uma especulação de bolsa, na precipitação vertiginosa de um *side-car*, e na opulência dos jogos de luz de um arco-elétrico. Tarsila do Amaral é a jovem força natural da energia brasileira, que se dispôs a interpretar a nova mecânica artística da humanidade. (CHATEAUBRIAND, 1929, p.33-35).

Nos trabalhos da fase Pau-Brasil Tarsila se mostra plasticamente mais rigorosa, estrutural, refletindo uma inspiração cubista, especialmente seu aprendizado com Fernand Léger na tentativa de captação de uma realidade urbana – o semáforo, o luminoso, o poste, o automóvel, a vida dinâmica da grande cidade como sintoma de uma industrialização recente. Para Guinle, Tarsila

se fará, assim, não na utilização de um espaço propriamente cubista, mas através do grafismo usado para descrever o parque industrial nascente. Pontes, trilhos de ferro, a própria torre Eiffel no carnaval da Madureira de 24 (...) utilização dos vários recursos gráficos para retratar o mecânico que nos seus limites ásperos e linhas retas contrasta com as formas arredondadas e femininas da terra brasileira (...). (GUINLE, 1983).

As telas São Paulo e São Paulo (Gazo) retratam a cidade tomada por objetos definidos por cores vibrantes e contrastantes, figuras geométricas e simétricas com desenho preciso, influência do cubismo. Os planos das telas são intensificados pelas cores, o verde e azul quase sempre presentes em suas paisagens, mas também o marrom, que dá a impressão da terra batida, e da poeira, também presentes no universo rural, incorporando a dinâmica das transformações que a industrialização trazia à vida brasileira.



Figura 35 Tarsila do Amaral, São Paulo, (1924).

Em São Paulo, Tarsila retrata a paisagem do espírito moderno, representado pela cidade de São Paulo, cortada por um viaduto, o centro do quadro, sobre duas colunas de metal. Os prédios em segundo plano são representados como cubos e retângulos, como já eram pintadas as casas em suas paisagens rurais, com uma única palmeira ao fundo. Porém o verde é a cor predominante do quadro. Para Gotlib,

A cidade de São Paulo aparece sob o signo dos novos tempos em São Paulo. Além do repertório característico desse Pau-Brasil urbano – redes metálicas, gradis, vagões de trem, trilhos, viadutos -, que traduz a era da técnica, a colagem de números em série integra a composição do quadro e se instala aí como um dos elementos da rede de relações, numa espécie de letreiro de caráter cubista: a quantidade é um elemento que caracteriza os novos tempos, que caminham rapidamente em direção a sociedade de consumo, estimulando a publicidade e a massificação. (GOTLIB, 2003, p. 116).

O verde reaparece nas árvores que surgem mais uma vez arredondadas, em um traço racional. As formas mecanizadas assemelham-se a transeuntes, integrados na modernização da cidade. Aqui Tarsila se distancia totalmente das paisagens idealizadas do interior e de Minas. O Brasil se moderniza à revelia de seu referencial humano, tão presente nas obras anteriores. Aqui há a ausência de negros, caboclos, trabalhadores rurais, pescadores, vendedores, lavadeiras, animais domésticos e crianças. Em São Paulo (Gazo) Tarsila se reencontra com a natureza de forma mais expressiva. O verde intenso e a cor de terra preenchem todo o quadro. Também aparecem imagens parecidas com a colagem, mas dessa vez não de números e sim do nome GAZO ao lado de um automóvel, representando o dinamismo e a velocidade.



Figura 36 Tarsila do Amaral, São Paulo (GAZO), (1924).

A cidade e a modernização são incorporadas na figura da máquina, vista de modo ambíguo também pela literatura dos modernistas, como em *Macunaíma*, de 1928. Aqui, o herói fica perturbado ao se deparar com a cidade de São Paulo e suas máquinas:

Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (...) com a máquina ninguém não brinca porque ela mata. A máquina não era um deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando a força da natureza (...). A Máquina era que matava os homens, porém os homens é que mandavam na Máquina (...). (ANDRADE, 1978. p.40-41).

A trama dos dois quadros fica por conta dos objetos, a dinâmica da cidade é retratada por edifícios, praças, torres de eletrificação, chaminés,

cilindros, que compõe uma figuração juntamente com as cores e os coqueiros e árvores, com a presença do verde sugerindo a insistente relação entre o campo e a cidade, criando uma cidade do desejo, simbólica. Esse mundo simbólico de Tarsila, para Haroldo de Campos

está impregnado de fisicalidade do índice, que exhibe as marcas do real, porém não como um dado primeiro, extralinguístico, mas já como um dado segundo, gerado de sua própria linguagem. Seu realismo não é, portanto, um realismo descritivo, da temática exterior, retórico, mas um realismo intrínseco de signos, que pode abrir inclusive, para o devaneio e para o mágico. (CAMPOS, 1969. p.35).

Tarsila retrata mais que cotidianos e cenas do Brasil, ela retrata um país de muitas faces e temporalidades. Pintou na fase Pau Brasil a feira, a vila, a estação de trem, o agreste entre outros espaços, todos de forma a evidenciar as diferentes temporalidades de cada local. O tempo das religiões, do trabalho, das festas, do bairro, da natureza, da família, da fazenda. Tarsila propõe em suas paisagens a soma de vários elementos a uma narrativa que possa nomear o que o homem vê e sente. Um relato da separação entre esse homem e o mundo natural, que no caso do Brasil, da década de vinte, estava em pleno desenvolvimento. Para Melendi,

sendo a paisagem uma narrativa alinhada através de uma soma incompleta de saudades próprias ou alheiras, de memórias e de perdas, de iluminações e apagamentos, essa ficção, a paisagem tornaria a separação entre o homem e a natureza ambígua, imprecisa, porém aceitável, pois o que vemos não se basta apenas em vermos. (MENDELI, 2010. p.197).

O espaço que era antes o lugar do observador/espectador transforma-se de tal forma com a modernidade que o contato com a natureza passa a ser idealizado. Se a natureza está por toda parte, a paisagem só pode nascer do olhar do citadino, que olha de longe para ela. Com efeito, não é obrigado a trabalhar aí, todos os dias sem levantar os olhos do chão. Estando suficientemente seguro de sua sobrevivência, somente o urbanizado pode dedicar-se aos prazeres do passeio e da contemplação.

Para Schama, a moldura através do qual nossos olhos contemplam a paisagem comporta lembranças, mitos e significados complexos. Para ele,

conquanto estamos habitados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis, antes do poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996. p.17).

Podemos observar um intenso entrelaçamento percepções e espaço físico, entre natureza e cultura o que nos leva a uma compreensão da natureza como resultado de práticas culturais, representada a partir de nossas vivências sociais específicas. As representações naturais e do meio nos permite conferir sentido às nossas ações e ao seu mundo. Elas não são reflexo das condições materiais ou de determinações econômicas, mas sim componentes da realidade social. Na arte de representar as paisagens das cidades brasileiras, Tarsila parte da relação entre duas cidades, uma cidade do cotidiano, real e outra ideal, fantasiada e construída através do olhar da artista, numa dialética constante no interior da cidade histórica, constitutivos de sua historicidade profunda. Para Zilio,

a ambição do modernismo em querer exprimir o imaginário brasileiro, faz com que procure reconstituir esse imaginário a partir de suas origens. Deste modo, a imagem do modernismo não se limitará ao perímetro das cidades, retomando como signos algumas características formais próprias à paisagem interiorana, tais como as construções populares, ou ainda as casas-grandes e as igrejas coloniais esquecidas no tempo. (ZÍLIO, 1997, p. 78).

As paisagens de Tarsila do Amaral escapam por vezes a essa totalização do olhar, a estranheza que nos vem à superfície é justamente a prática do cotidiano detectada, não só pelos cruzamentos desse cotidiano em transformação, mas pelo espaço geográfico dessas construções visuais. É uma forma específica de representar a espacialidade de uma cidade habitada por reminiscências do campo - muitas vezes opacas – e, a temporalidade histórica, cada vez menos delimitada pelos avanços e transformação da modernidade. A associação de aspectos da natureza a arquitetônicos da cidade acabam por

reconhecer as potencialidades e restrições dos espaços, lançando um modelo de uma nova construção de paisagem. Os projetos de Tarsila desse período concebiam as paisagens como um sistema unificado das funções urbanas e rurais, em que o reconhecimento da articulação da paisagem definia as formas não como opostas e sim como complementares

4 A ANTROPOFAGIA DE TARSILA DO AMARAL COMO MOVIMENTO CULTURAL

A pintura de Tarsila do Amaral a partir de 1928, conhecida como sua fase Antropofágica, está indissociavelmente ligada ao Manifesto Antropofagia - que tem em Oswald de Andrade, Raul Boop e Antônio Alcântara de Machado membros importantes - e à confecção da Revista de Antropofagia. A ideia de um caráter antropófago latente no grupo de artistas segue a linha de pensamento que já vem esboçada na Semana de 22 e buscou referências nas

leituras dos cronistas quinhentistas, como Hans Staden, alemão que ficou prisioneiro dos Tupinambás durante quase nove meses, aguardando a hora de ser devorado. Dele são as ilustrações da Revista de Antropofagia, com detalhes sobre o ritual antropofágico. Esse é o espírito que o grupo da Antropofagia quer reviver: uma experiência mítica de raízes longínquas, ingenuamente violenta. (GOTLIB, 2003, p.144-145)

A experiência antropofágica dos quadros de Tarsila, do Manifesto Antropofágico e da revista se relacionam de forma profunda, frutificando, além de pinturas que dialogam com as ideias do grupo, artigos, polêmicas e personagens literários, como Macunaíma o herói antropofágico de Mário de Andrade, de 1928, o e o burguês Serafim (Serafim Ponte Preta) de Oswald de Andrade. Segundo Antônio Cândido, ambos os livros promovem uma revisão de valores mediante o choque de dois momentos culturais, mundo primitivo e amazônico dos arquétipos. (CÂNDIDO, 1970, p.85-86).

Macunaíma, o herói de Mário de Andrade, reúne ao mesmo tempo as qualidades africanas, aborígenes e europeias, todas semelhantes em valor. Esses elementos heterogêneos, em lugar de nocivos e perigosos, são vistos por Mário de Andrade como um fator importante para que o patrimônio cultural

atinja elevado grau de excelência. (CANDIDO, 1986). Assim como o mundo burguês de Serafim, atirado contra a dimeção cosmopolita da Europa que nos orienta e fascina, e ante a qual somos primitivos. Os dois momentos, em cada caso, colidem, e a visão se constrói por conta de um pressuposto de síntese devoradora.

Segundo Nunes, foi a arte e a literatura que sustentaram o que ele chama de “Antropofagismo”. O aspecto interdisciplinar do Modernismo brasileiro fica visível quando analisamos as pinturas de Tarsila desse período em relação à literatura, à poesia e à música, feitas na época. Tanto suas fases Pau-Brasil quanto a Antropofágica, influenciaram e se deixaram influenciar pelas questões discutidas em boa parte das manifestações artísticas dos anos vinte. Para Schwartz,

é o caso da música de Villa-Lobos, cujas bachianas se inspiram nos mitos autóctones brasileiros, ou a pintura de Tarsila do Amaral, tratando de expressar dentro de certo padrão construtivista, a "terra roxa", a famosa Negra ou o não menos conhecido quadro de inspiração antropofágica, o "Abaporu" (o homem que come carne humana, cf. Antonio Ruiz de Montoya, Arte, vocabulário y tesoro de la lengua guarani). Mario de Andrade dedica-se a investigar em profundidade o *folklore* brasileiro através das lendas indígenas baseadas nas investigações do etnólogo alemão Koch Grunberg, pesquisa que culmina no magistral Macunaíma. Nesta mesma década surgem com intensidade os "explicadores" do Brasil: Sergio Buarque do Holanda com a teoria de "o homem cordial" e Paulo Prado que, em Retrato do Brasil, trata da inerente "tristeza" do homem brasileiro. Tampouco faltam as teorias da "indolência" inata nas postulações de Monteiro Lobato. (SCHWARTZ, 1998, p. 53-65).

A atitude antropofágica, que reivindicou o ato de canibalismo que dele efetuará a mimese, ou melhor, a paródia, explora o contraste com a civilização, aberto por essa prática da vida primitiva com o objetivo de fazer incidir sobre a formação colonial da sociedade histórica uma luz violenta. (NUNES, 2011, p. 16). Para Oswald o destino da estética do século XX seria a volta às fontes emotivas, às origens ao mesmo tempo concretas e metafísicas da arte. As fontes emotivas teriam como imagem, “uma realidade primitiva que desemboca no inconsciente coletivo, e a ideia como força do homem natural, nas pulsões

primordiais que guardam a inesgotável capacidade de rebelião individual”. (NUNES, 2011, p. 18).

Porém, a antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração praticado pelos índios. O assim chamado Movimento Antropofágico extrai e reafirma a fórmula ética da relação com o outro que preside este ritual para fazê-la migrar para o terreno da cultura. Neste movimento, ganha visibilidade a presença atuante desta fórmula num modo de produção cultural que se pratica no Brasil desde sua fundação. Como escreve Darcy Ribeiro:

A colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros. (Darcy 1995, p. 26).

A paisagem antropofágica de Tarsila do Amaral, expressa a relação com o Brasil reivindicado pelos modernistas da segunda fase do movimento, iniciado em 1922, com a Semana de Arte Moderna. Ao perguntar-se quem somos Tarsila constrói um vasto universo metafórico nessa fase. Essas paisagens sintetizam plasticamente o seu relacionamento genuíno com a terra. Isso lhe permitiu extrair uma leitura estrutural da visualidade brasileira. Tarsila codificou em seus quadros a paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo em que redescobria o Brasil nessa releitura, em modo seletivo e crítico, das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância na fazenda.

4.1 A paisagem como metáfora

Se na pintura Pau-Brasil Tarsila produziu uma expressão estética centrada na junção de uma paisagem idealizada da vida cotidiana e de suas “reminissências ainda vivas de um passado recente” (CANDIDO, 1973, p.121), em sua fase antropofágica, a pintora, para além do aprofundamento das questões envolvidas em torno do Movimento Pau Brasil, recria um paisagem povoada por metáforas, tão bem expressadas por exemplo, em Abaporu [Fig.37].



Figura 37 Tarsila do Amaral, Abaporu, (1928).

As aproximações estéticas de Abaporu com a Negra ficam bastante evidentes, na centralidade e no primeiro plano da figura, no tamanho gigantesco e na desproporcionalidade. As cores ainda fazem relação com ao colorido da obra de sua fase Pau Brasil, o rosa-gerânio e o azul celúrico presentes também em telas como Manacá, referência constante à fase anterior, numa relação de continuidade. Porém, a simplificação de elementos já aparece aqui juntamente com a alteração na paleta, as formas cada vez mais avolumadas e a preocupação com a cor pura.

Abaporu é uma paisagem/personagem. A amplidão de seu corpo acaba por substituir a própria natureza em contraste com o céu azul estereotipado e o pequeníssimo pedaço de chão em oposição à figura gigantesca. Seu corpo comporta-se como um morro ou uma montanha que brota dos pés do chão. Aqui a natureza é o corpo em sua paisagem-metáfora. Apesar da figura apresentar-se em primeiro plano e em formato de tradicional de retrato (assim como A Negra) Abaporu não contempla, não medita, tão pouco reflete, ela está ali para compor com os outros elementos da paisagem sua conexão com o mundo natural, cujos elementos dispostos no quadro – o chão verdejante, o cacto em riste (como síntese da natureza brasileira, acostumada a brotar nas condições mais difíceis) e a flor-sol - são sinais dispostos pela pintora como um catálogo do Brasil-natureza.

As formas amaciadas pela gradação de cores dão a impressão de uma paisagem mansa, não agressiva, domesticada, arredondada. A impressão de volume ocorre pelo uso constante de um dégradé na construção das figuras e a variação bem demarcada de cada cor, indo do tom mais forte para o mais claro. O quadro é atravessado por referências fálicas, apelos tácteis e hibridismos, envolvendo a combinação de elementos antropomórficos e vegetais. A obra não rompe com o trabalho anterior, A Negra, mas dá lugar a uma poética visível em metáforas constantes de uma sexualidade sutil, de amadurecimento e eclosão de espécies de frutos sexuais, que ostentam um caráter dúbio, entre o natural e o artificial, num aprofundamento formal.

Para Tarsila, Abapuru era uma “figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repusando no joelho,

a mão sustentando o peso-penada, cabecinha minúscula. Em frente um cacto explodindo numa flor absurda” (AMARAL, 1939. p. 5). O cacto, também presente em obras posteriores mas do mesmo período, como *Manacá*, *A lua*, *O sono*, *O sapo*, *Antropofagia*, *Cartão Postal*, *Distancia* e *Composição*. Sobre a origem do quadro Tarsila explica,

quando era criança, aquelas pretas velhas que moravam na fazenda, muitas delas (tinha muitos empregados) contavam histórias de assombração. Elas contavam que havia uma sala que estava fechada, e tinha uma abertura no forro da casa, e a gente ouvia: 'Eu caio, eu caio'. Essa é uma história que muita gente do interior conhece. Eu, naturalmente, como criança, vendo-as falando aquilo, tinha aquele pavor. Devia ter achado que caía um braço enorme, um pé enorme, era tudo enorme [...] Então liguei uma coisa à outra e descobri que aquilo eram reminiscências de infância. (AMARAL1939 ; AMARAL, 2003. p. 7).

A fase antropofágica inaugurada por Abaporu , já se denunciava em uma tela anterior, *Manacá*, de 1927 [Fig.38]. Um delicado e intenso colorido em azul, rosa e verde, vibrante e luminoso. Equilibra um lirismo extraído da fonte popular e uma densa sexualidade de formas. Aqui Tarsila explora o mesmo cântico da natureza tropical, com uma figura central que faz referência a uma flor/pênis ereta de conotação fálica.



Figura 38Tarsila do Amaral, *Manacá*, (1927).

Em *Manacá* a paisagem de Tarsila surge completamente domesticada, num arranjo próprio de mãos humanas, as figuras em segundo plano, com a gradação de cores para acentuar o volume fazendo referência a ovos gigantes, simbolizam algo que está para existir, numa analogia a fecundidade e a criação, e os cactos presentes mais uma vez, estilizados, em formato de caule e galhos.

As paisagens-metáforas de Tarsila apresentam-se em formas de expressões que produzem um sentido figurado por meio das comparações implícitas. Aqui Tarsila promove um espaço de significação e ressignificação na paisagem que se converte em símbolos da cultura, memória e história brasileira. A pintora trabalha, sobretudo com o fio que une o passado, o

presente e o futuro como metáfora da mudança. A paisagem metafórica de Tarsila surge como espaço em que é possível alimentar a capacidade de imaginação humana em forma de resistência.

4.2 A Antropofagia onírica

Na fase antropofágica houve uma invasão maior de verdes e terras, alterando um pouco a paleta da fase 'pau-brasil'. As cores se tornaram todas mais intensas, os verdes mais carregados nos azuis e arroxeados. Em 1929 as figuras cedem lugar às paisagens como *A Lua*, *Sol poente* e *Distância*. A beleza natural da fase Pau-Brasil é mantida, mas segundo Nadia Gotlib é reforçado o aspecto rude, bruto, bárbaro e ilógico que Oswald de Andrade precisa em seu Manifesto Antropófago. (GOTLIB, 2003, p. 149).

Em *A Lua* [Fig.39] , um homem cacto, solitário , quase lírico , contempla a lua, amarela, distante num horizonte onírico de um azul escuro dramático, ondulado e perpassado por nuvens brancas luminosas e volumosas.



Figura 39 Tarsila do Amaral, A Lua, (1928).

A paisagem da pintura sugere histórias que contam as relações entre o homem e este seu mundo, a narrativa do mito, Jaci (a lua) e as forças naturais da mitologia indígena que a antropofagia recupera. Na tela, uma só árvore, um cactus-homem onde os horizontes se afundam no céu nos três planos superiores. Três montanhas, uma delas totalmente escurecida insinuadas na tela. Do plano do morro, verde opaco, de onde, diante de um círculo roxo, o homem-cactus observa o pôr-do-sol. E sol, figurado em meia-elipse, posicionado em contrariedade com os círculos que formam os planos de montanhas e morro. Em A Lua é agora a natureza que se aproxima do homem por meio de uma planta-antropomórfica, um “cactus-homem”, diferente de Abaporu, por exemplo, onde a imponência estática e a desproporção entre pés e cabeça indicam um homem-paisagem, um homem-naturalizado, irracional, comedor-de-gente. Em ambos a relação é mítica; deuses indígenas que fundem homem e natureza; Jaci como Lua.

Assim como em *A Lua*, em *Distância* [Fig.40] as figuras cedem lugar à paisagem. Mais uma vez o cacto aparece como figura central, em primeiro plano, colocando-se em contraponto com um coqueiro no lado oposto da tela. Mais uma vez trata-se do corpo da natureza, uma paisagem/corpo. O componente onírico da paisagem apresenta-se a partir da sequência de ondas de cor verde - ora lembrando um gramado, ora comportando-se como água atingida por uma pedra. Assim como *A Lua*, *Distância* é uma paisagem noturna. A idéia de distância está lógica e claramente indicada por ondas recorrentes, "o número dessas ondas, dificulta ao observador a contagem das mesmas a tal ponto que para ele o número é muito grande para ser contado e, portanto, é igual a infinito (é igual a infinito subjetivamente)." (CARVALHO, 2003, p. 434).



Figura 40 Tarsila do Amaral, *Distancia*, (1928).

As duas obras, *A Lua e Distância*, refletem paisagens inconscientes, assim como *Sol Poente* [Fig. 50] , e o *Sono* [Fig. 42], cujas sensações ditam a realização dos trabalhos. Para Aracy Amaral,

esse elemento telúrico, intrinsecamente contido nessa culminância da obra de Tarsila, provinha já de *Pau-Brasil*, da revisão da terra, da redescoberta do país pelos modernistas [...] O retorno ao selvagem, à deglutição, a posse do tabu que se transforma em totem é uma moda, uma imagem apreendida pelo Oswald antropófago, levantada por Benedito Nunes – em busca das raízes do movimento antropofágico brasileiro- e que nos culminou toda uma temática do canibalismo na literatura europeia de vanguarda da década de vinte. (AMARAL, 2003, p. 284).

Tarsila afasta-se do um rigor concreto ampliando cada vez mais uma tendência à evasão do real, ao uso do imaginário e do subjetivo, gerando uma expressão não do racional, mas do intuitivo. Em 1928, Plínio Salgado ao analisar algumas de suas obras do mesmo ano escrevia:

A arte não conhece regras. Vem do fundo subconsciente do artista, em contato com o subconsciente coletivo. O artista é uma antena [...] Ao alvorecer do segundo século da nossa independência política, a geração que surge, abandonado o que poderemos chamar “as formas conscientes”, procura tornar ao mais primitivo e põe-se em contato, quase sem o perceber, com as forças elementares da nação. O Brasil de amanhã está sendo anunciado por seus artistas. São todos incompatíveis entre si, porque cada qual adivinha a seu modo. A nossa geração ao contrário da sua precedente, é notavelmente subjetiva. Daí o fato de encontrar nela, no próprio eu, que aprofunda o Brasil que está escondido e irrealizado no fundo da alma. (Plínio Salgado, 1928).

Assim, essa revelação do Brasil escondido, vai emergindo tanto na obra de Tarsila quanto na de escritores modernistas, através da exploração de mitos e lendas à procura de uma arte nacional que perpasse o movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Um exemplo é a obra *Urutu* [Fig. 41]. Aqui a cobra de Manacá volta agora entrelaçada a um ovo gigantesco, e em sua própria cauda. Para Gotlib,

O ovo, agora imenso, reaparece: e a enorme cobra urutu dele sai, volumosa, se enrolando, asquerosa, num pau à direita, como dedos

humanos de mão enorme, e de lá observa de onde veio. Esse quadro, O Ovo (Urutu), refaz o caminho do mito: o fim reverte ao começo, num ciclo vital. Nova versão da cobra grande, personagem principal, aliás, do Cobra Norato de Raul Bopp, publicado também no movimentado período antropofágico do ano de 1928, inspirado em lenda que recolheu nas andanças pelo Baixo Amazonas: o Cobra Grande (...) que encontra o Cobra Norato. (GOTLIB, 2003, p. 146).

Existe uma relação direta entre os trabalhos de Tarsila do Amaral e Raul Bopp, principalmente em torno do período Antropofágico da pintora. O poema de Raul Bopp a que Gotlib se refere foi escrito em 1921 e resgatado por Oswald de Andrade em 1928. O poema foi dedicado a Tarsila, daí a provável conexão, entre a obra e algumas pinturas da artista, além de Urutu, “O Touro”, O Sapo, e A Cidade.



Figura 41 Tarsila do Amaral, Urutu, (1928).

O ovo da serpente é uma expressão popular conhecida em diversas mitologias. Serve como parâmetro para tudo que, ao nascer, possa vir a ser pernicioso e a causar futuros prejuízos à sociedade. Porém muitas vezes o ovo da serpente foi utilizado como metáfora para exprimir a constatação de um processo de elaboração, em incubação. Nele, no ovo da serpente, no seu desenvolvimento, pode-se acompanhar a lenta e inexorável evolução de algo que está se criando. Nas formas estilizadas de Urutu vislumbra-se conjugada à força enigmática e estática de um desconhecido, ovo pré-histórico e a mobilidade sinuosa da cobra que abraça o ovo, num misto de desejo e ameaça que se traduz, formalmente, em tensão figurativa.

Na mitologia indígena do baixo Amazonas, os nativos chamavam a constelação de Escorpião de "cobra grande" e próxima ao fim da cauda está o ovo da serpente, Escorpião assume esta forma especialmente em outubro, quando está no alto do céu. Os indígenas viam nas constelações semelhanças com objetos da vida cotidiana e considerava as representações sobre o céu em conexão com os mitos. Elas serviam como medidoras do tempo, como guia dos caminhos. De acordo com a posição de algumas constelações em relação a outras, eles contavam as estações do ano e determinavam o trabalho em suas plantações. (FAULHABER, 1997, p. 101-143).

O ovo é um destes símbolos que contém o germe, o fruto da vida, que representa o nascimento, o renascimento, a renovação e a criação cíclica. De um modo simples, pode-se dizer que é o símbolo da vida. Na tradição cristã, o ovo aparece como uma renovação periódica da natureza. Trata-se do mito da criação cíclica. A estrutura compositiva desta obra é a de um retrato, o ovo como cabeça, os ombros como colina verde. A cobra sai do ovo e se enrola no espinho cravado na terra, como numa tentativa de conexão com a natureza. Novamente temos uma paisagem hiper-sintética, exagerada, composta de pouquíssimos elementos.

A expressão do mito que se desenvolve tão bem na fase antropofágica, como na paisagem anterior adquire forte impressão de sonhos, como na tela O Sono [Fig.42] e caracteriza justamente esse processo de condensação mencionado. Os verdes tornam-se mais carregados, e aparecem cores mais

noturnas com azuis e arroxeados intensos. As figuras cedem lugar à flora brasileira que está representada no coqueiro. O grande número de vértebras aparentando uma longa coluna dorsal dá a sensação onírica à paisagem.

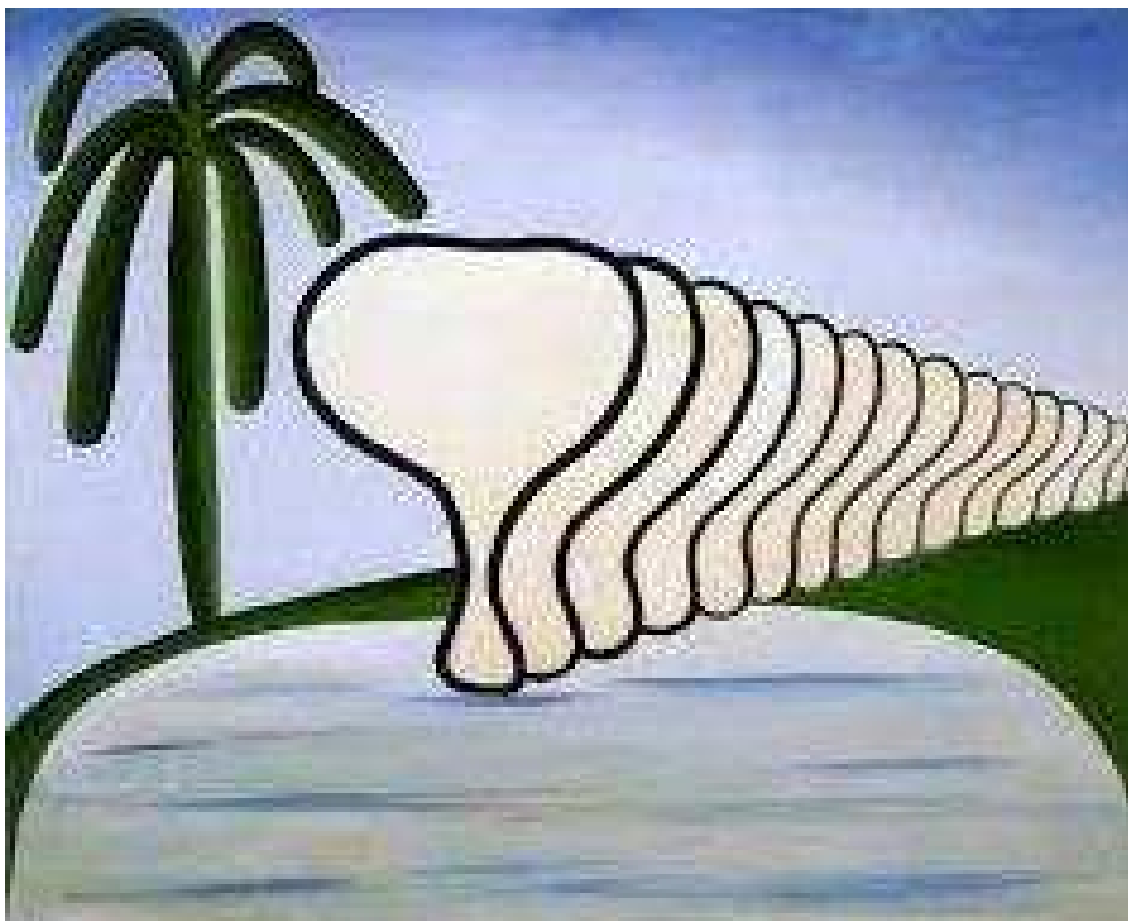


Figura 42 Tarsila do Amaral, O Sono, (1928).

Um coqueiro estilizado no alto, do lado esquerdo, representa a flora brasileira e um arco tensionado nos limites do quadro leva a crer existência de um lago. Vê-se, suspenso estranhamente sobre este lago, elementos orgânicos sem muita definição. Uma espécie de árvore destorcida, lembrando também vértebras como numa alucinação, se repete infinitamente onde por baixo passa um canal de água turva propagando-se na direção do primeiro plano do quadro, onde os símbolos parecem precipitar-se. Aqui observamos, mais uma vez, uma relação possível entre o corpo (humano) e o corpo (da natureza). A

ideia de sono dá-se pela ocorrência de elementos aparentemente desconexos. Para Amaral,

já se referiram vários autores ao caráter sonhador de Tarsila, tranquila, como desligada das coisas reais. Mas, paralelamente à magia da terra, (...) duas telas em particular, *O Sono* (c. 1928) e *Cidade* (1929) [P113], nos remetem diretamente à pintura exposta ou projetada pelo subconsciente. Sobre o primeiro, a artista nos diria, quando por nós indagada, que desejou registrar um estado de ânimo no limite entre a consciência e sua perda, no processo de adormecer, imagem que projeta mediante formas amebóides que se sucedem ritmicamente *ad infinitum* perante uma meia-elipse, figura que surge com certa frequência, base de várias de suas composições nesse final de década (como em *A Lua* [P100], *Urutu* [P107], *O Touro* [P106], *Floresta* [P114], por exemplo). (AMARAL, 1997, p. 30).

As paisagens de 1928 caracterizam o período onde as obras passam a ter uma aparência monumental, ao mesmo tempo em que a projeção do inconsciente se revela mais intensa e o dado real permanece apenas como referência, como em nos trabalhos *O Lago*, de 1928 [Fig. 43], que se aproxima do fantástico. Apesar dessa aproximação, *O Lago* faz uma referência a sua fase anterior principalmente pela paleta de cores. Nele, a pintura antropofágica de Tarsila é marcada por silêncio noturno - 'a noite chega mansinho' - e vigília erótica - 'a insônia da selva' - como essa hora é em *Cobra Norato*, origem primeira do modernismo antropofágico". (HERKENHOFF, 2005, p. 90).

A estrutura paisagística da obra é muito parecida com a do século XVI, exemplo da pintura de paisagem de Frans Post, *Rio São Francisco* de 1638 [Fig.44]. Provavelmente baseado na praia de Botafogo no Rio de Janeiro, onde é fácil identificar pelos morros e uma figuração abstrativa o Pão de Açúcar. O Céu azul, da mesma cor do lago e dos morros do segundo plano da paisagem, plantas estilizadas, morros verdes coqueiros e palmeira de fundo.



Figura 43 Tarsila do Amaral, O lago, (1928).



Figura 44 Frans Post , Rio São Francisco, (1638)

Um aspecto que se pode observar em relação ao quadro *O Lago*, é o apaziguamento da paisagem e sua domesticação, apesar de ter em sua representação referências ao exotismo natural e estilizado, suas formas surgem arredondados e antropomorfizados pelo volume. A vegetação, presença constante nas telas dos anos 20, surge mais uma vez como tema principal. Para Catunda,

parece inspirada nas formas das suculentas famílias de plantas parente das cactáceas, que têm geralmente a aparência rechonchuda e roliça, entre as mais populares: as rosas de pedra (*Echeveria elegans*) e o dedo de moça (*Pachyphytum viride*). Essas plantas são, em sua maioria, pequenas e de porte médio, e visualmente podem ser entendidas como uma miniaturização de plantas maiores comuns na paisagem brasileira. Têm superfície lisa e, por serem sempre arredondadas e também por seu tamanho, parecem um pouco plantas de brinquedo, coisa que não existe, vegetação de desenho animado. (CATUNDA, 1997).

A antropofagia metafórica tarsiliana aproveita-se da aura mágica, da repercussão emocional. Sua atitude permite sobrevoar o conjunto da sociedade histórica e nele surpreender os laços originais dos seus costumes. Tarsila retém em sua fase antropofágica essa cultura nativa, estruturas inconscientes adormecidas sobre a crosta da organização social e política do país. O “antropofagismo”, assim como suas paisagens seria o suporte do inconsciente coletivo reduzindo-o a uma só pulsão, o instinto antropofágico que nada mais é que um “sucedâneo da libido freudiana de onde brotaria o imaginário, ludicamente regrado sobre o modelo do canibalismo, ritual dos tupis”. (NUNES, 1986. p. 24).

Essa relação instintiva com o mundo exterioriza-se na mágica, no oracular, no sonho, nos trabalhos da imaginação, a renovação da arte dar-se como fruto da plenitude das relações sociais reencontrando a dimensão sacra do mito. Tarsila apropria-se do universo, recebendo de volta sobre a forma de conhecimento de entidades míticas como a dos deuses carnaís Guaraci e Jaci, que nossos indígenas teriam tratado ora como amigos, ora como inimigos, sem nenhuma necessidade de questionar sua natureza. Tarsila desenvolve em

algumas dessas paisagens a teoria política e social da Antropofagia, questionando o instinto sexual, pregando a volta ao estado natural, no modelo das sociedades indígenas.

4.3 A Antropofagia alegórica

O Sapo [Fig. 45] é o primeiro personagem mais realista da fase antropofágica de Tarsila, porém telúrico e distorcido como num exagero de desenho e de perspectiva. É também o primeiro personagem a surgir no poema [Cobra Norato], após a introdução do enredo épico e das cobras. O sapo, no texto, aparece em seguida aos dois versos:

Começa agora a floresta cifrada./A sombra escondeu as árvores./Sapos
beijudos espiam no escuro./Aqui um pedaço de mato está de
castigo./Árvorezinhas acocoram-se no charco./Um fio de água atrasada
lambe a lama". (BOP, 1998, p. 292-293).

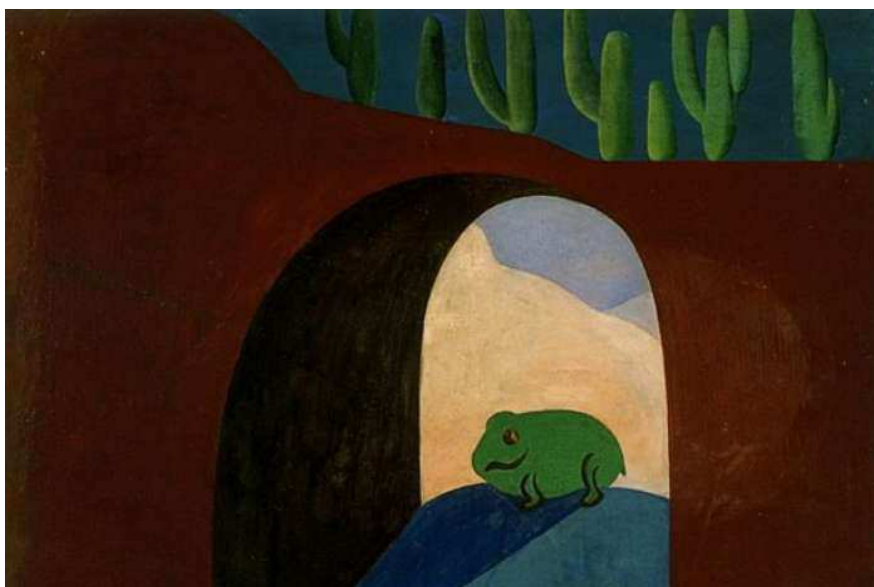


Figura 45 Tarsila do Amaral, O Sapo, (1928).

O sapo, de Tarsila, atravessa um túnel representado por um espaço anterior e posterior borrados e cifrados pela luz ao fundo, como que representativo de uma jornada, de um caminho. O sapo foi um dos 'vocábulo' escolhidos para a 'Subgramática' antropofágica. Tarsila compartilha com Manuel Bandeira o desprezo pelo “o sapo-tanoeiro / parnasiano aguado”. Os sapos, poema de Bandeira além de ridicularizar os parnasianos por seu apego à métrica, representa uma espécie de declaração de princípios dos modernistas, liberando os versos sem rima, numa espécie de libertação da poesia. Tarsila apresenta aqui uma paisagem cujo personagem principal é a ruptura e a transição a outro Brasil industrial e moderno.

Tarsila apropria-se simbolicamente de uma prática ritualística “primitiva” para convertê-la em procedimento estético pelo qual pauta a relação do fazer artístico com os mais diversos repertórios culturais. A apropriação e ressignificação de aspetos relevantes para a afirmação de certo padrão artístico-cultural tem nessas paisagens de Tarsila do Amaral a afirmação do ideário nacionalista do grupo com soluções plástico-formais reelaborando de forma poética mitos brasileiro-amazônicos.

Outro personagem realista a aparecer no mesmo ano que O Sapo, é O Touro [Fig. 46]. O personagem surge no centro da tela, olhando o espectador de frente, aparentando estar perdido no labirinto, que nos remete também a uma prisão. Em segundo plano uma linha curva inclinada para baixo de cor ocre, separando a linha do horizonte e as linhas retas, ora aparentando troncos de árvores, ora cilindros em cores de tons uns claros e outros mais escuros dando noção de profundidade. Essa técnica foi utilizada por Tarsila em duas outras obras da fase antropofágica, O Sono e Floresta. O Touro também aparece em outro quadro, mas dessa vez na cor branca, em Paisagem com Touro, de 1925, de sua fase Pau Brasil.



Figura 46 Tarsila do Amaral, O Touro, (1928).

O boi presente nas histórias populares brasileiras e mitos regionais, canções populares, festas e folguedos em todo o país: Boi Bumbá no Amazonas, o Bumba Meu Boi no nordeste, a Farra do Boi no Sul e ainda o Boi da Cara Preta das nações de ninar. Aqui é inevitável, mais uma vez, a comparação da obra de Tarsila com o poema de Raul Bopp, “Cobra Norato”. O touro remete ao Minotauro/Cobra Grande, com seu corpo alongado a sugerir um homem, chifre em arco, com lado e fundo de troncos pelados e labirínticos.

O mundo verdejante e o céu azul-estereotipado presentes em muitas das paisagens anteriores desaparecem em função da aridez de um mundo estéril. O touro aqui é apresentado por Tarsila como uma posse humana. As árvores imensas cujas copas não são alcançadas com o olhar parecem mais o efeito de uma organização industrial do espaço que propriamente um acaso orgânico da natureza. Tais características de intervenção humana contrapõem-

se à virilidade da obra, do próprio touro e do tronco ereto das árvores, dando a sensação de aprisionamento da natureza instintiva.

As paisagens foram desenvolvidas por Tarsila em consonância com as discursões do grupo modernista, sugerem sensações telúricas acentuadas de sua infância, misturados a laivos surrealistas, em paisagens que incluem seres mágicos que, hora nos lembram vegetais, homens, ou bichos. Nessa fase as cores de Tarsila se tonam mais brutas, quase violentas e as linhas se desdobram em ondas e círculos, numa sensação de sonho. É na fase Antropofágica que Tarsila busca resgatar e domesticar em suas paisagens, lendas, histórias do Brasil. Aqui as pinturas de Tarsila são alegorias da presença humana pela domesticação da natureza, pela antropomorfização de bichos, e da vegetação, pela presença de uma forte simbologia fálica, indicando essa gestação entre uma cultura brasileira com arquétipos universais.

4.4 O retorno à Paris e à fase Pau Brasil

Em Junho de 1928 Tarsila volta a expor em Paris pela segunda vez, na galeria Percier. O catálogo da exposição listava telas feitas em 1927 e 1928, das quais, A Lua, Manacá, O Sono, O Sapo, Abaporu, Urutu, O Lago e Distância pertenciam à fase antropofágica. Sobre as obras André Warnold cometa:

Sua primeira exposição [...] tinha seduzido pelo frescor, pelo charme, pelo espírito de uma pintura clara; *imagerie* de qualidade apimentada com um exotismo curioso. Depois a pintora evoluiu e rejeita tudo que é anedota. Tarsila procura a expressão mais despojada, mais sintética dos sentimentos poéticos frequentemente muito felizes. Sente-se nela o desejo de se evadir, de subir mais alto, e sua pintura permanece infinitamente sedutora, porque, ao se transpor, ela guardou toda a sua juventude e seu frescor, harmonias

claras e pimpantes de verde, de rosa e de um azul muito puro. (WARNOD 2012, p. 421).

Warnold ateve-se a observar a evolução da obra da pintora, classificada por boa parte deles como “arte indígena”. Christian Zervos afirmava que Tarsila trazia “para a pintura moderna sua sensibilidade e, a mais, as experiências do seu país”. Afirmando que sua pintura estava “impregnada do espírito indígena” (WARNOD 2012, p. 426). Em relação à associação entre as obras de Tarsila e o movimento recém-iniciado por Oswald de Andrade, o crítico Waldemar George, em sua análise da obra diz:

A América, esta entidade étnica, reserva-nos ainda muitas surpresas. Se a exposição de Mme. Tarsila nos revelou uma artista autêntica, que junta a um senso agudo da cor, o gosto pelo belo *métier*, esse *métier* artesanal, e preciso do qual Léger é o pai, ela nos fez conhecer certas tendências do pensamento brasileiro de nossos dias. O Brasil, depois do México, se insurge contra a dominação do Ocidente no domínio do espírito. Depois de ter expulsado o invasor, ele deseja livrar-se da tutela espiritual da Europa. O México inteiro aderiu a esse ponto de vista, que se tornou a base de sua política. O governo brasileiro o combate. Mas jovens agrupados ao redor do Sr. Oswald de Andrade quer voltar às fontes de uma civilização hoje desaparecida, aquela do Brasil anterior à cruel invasão portuguesa. Escavações e trabalhos de etnografia recentes lhes permitem estudar a cultura, primitiva, mas grandiosa, de um povo que respondia ao ideal de nosso Jacques Rousseau. Esse povo via feliz no seio da natureza e ignorava os constrangimentos da fé. O rito católico e romano foi-lhe imposto pela força. O Senhor De Andrade não pretende sem dúvida voltar ao paganismo nem mesmo à vida natural. Mas ele quer resgatar as constantes de uma civilização local, autóctone. Esta civilização se opõe nitidamente às do Ocidente e do Oriente. Ela comporta uma ética e uma visão de mundo, adequadas às leis psicológicas dos povos equatoriais. (GEORGE, 2012, p. 426).

Dessa forma, observa-se que a curiosidade sobre a Antropofagia de Oswald entre os críticos deixou pouco espaço para a análise das obras expostas por Tarsila em sua segunda exposição na França. O aparente aspecto exótico continua a ser mencionado, assim como a associação com a pintura primitiva e indígena posicionando-se contra a dominação ocidental, motivo caro a antropofagia oswaldiana que visava justamente sua fusão com a cultura local brasileira.

Em 1929, Tarsila revisita duas telas anteriores, *A Negra* e *Abaporu* na tela *Antropofagia* [Fig. 47] , numa fusão harmoniosa das duas paisagens. Tarsila aplica o mesmo tratamento quanto à cor, à superfície da tela sem rastros, e ao fundo uma projeção da flora, já conhecida em desenhos da artista em dimensão reduzida. Segundo Barros,

na trajetória da artista, é relativamente frequente encontrar alguns elementos figurativos que se repetem em diversas obras. Tarsila lança mão desse procedimento em *Antropofagia*, de 1928, ao retomar figuras de duas pinturas realizadas anteriormente: *A Negra*, de 1923 , e *Abaporu*, de 1928 , obra inspiradora da *Antropofagia*. Da tela *A Negra*, conservou o personagem central e a folha de palmeira; de *Abaporu*, manteve a figura da direita (espelhada), o solo verde, o cacto e o sol. Porém, *Antropofagia* é mais do que a simples somatória de achados anteriores: é um exercício da síntese proposta por Oswald no manifesto de 1928. (BARROS, 2005. p. 182).



Figura 47 Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, (1929).

A pintura *Antropofagia* é um clássico da história da arte brasileira (como *a Negra* e *o Abaporu*), nela a ênfase é novamente, nos corpos como paisagem (como no *Abaporu* e *A Negra*). Duas figuras humanas, desnudas, se entrecruzam no primeiro plano. Uma figura feminina, repete o grande seio de *A Negra*. Surgem por trás dela mais uma vez a vegetação presente em outros quadros de Tarsila. Com rostos sem olhos nem boca como objetos naturais, os dois corpos apresentam-se entrelaçados num coito antropofágico/sexual.

Antropofagia nos leva também a imaginar uma releitura do mito de Adão e Eva, pelo caráter sexual da paisagem, pela presença da folha de bananeira, posição dos corpos e ambientação selvagem/paradisíaca/tropical - destaque da grandiosidade da floresta e o caráter cítrico, novamente, da flor-sol (agora nos lembra um limão/laranja cortado ao meio) - que serve de cenário paisagístico para as duas figuras. Os cactos macios compõem o segundo plano, contrastando com o verde escurecido e a luz do céu. O modo como Tarsila trabalha a variação de luz nos verdes faz com que as superfícies reflitam um brilho aveludado. As duas figuras perderam as feições. O seio farto protege e evoca o símbolo da Grande Mãe: abundância, nutrição e fertilidade. A vegetação viçosa e os pés descomunais em contato com a terra reiteram essa idéia.

Desde *a Negra*, pintada ainda em Paris, até *Antropofagia*, observa-se uma progressão imagética que conduz a uma autonomia das paisagens antropofágicas de Tarsila, que passa da transposição das paisagens urbano/rural, para uma ênfase maior no Brasil mítico. Onde antes, na fase *Pau Brasil*, havia figuras ortogonais, formas geométricas precisas, fragmentação e uma palheta mais contida, agora, na pintura de Tarsila, passa a imperar uma desenvoltura de composição maior, uma integração espacial e a suavização das cores e das formas, que passam a ser mais arredondadas.

Na pintura *Cartão-postal* [Fig. 48], observa-se na cor e na concepção, uma fusão de suas duas fases, a *pau-brasil* e a antropofágica. Aqui um bicho-preguiça sorri olhando direto para frente, num clima bem humorado e leve, e embora a luminosidade do quadro, clara e direta, retome a paisagem *Pau-*

Brasil da pintora, a falta de elementos estranhos e atormentados de sua fase antropofágica juntam-se à vegetação mais robusta, em tom de verde mais escuro, típica de sua segunda fase.

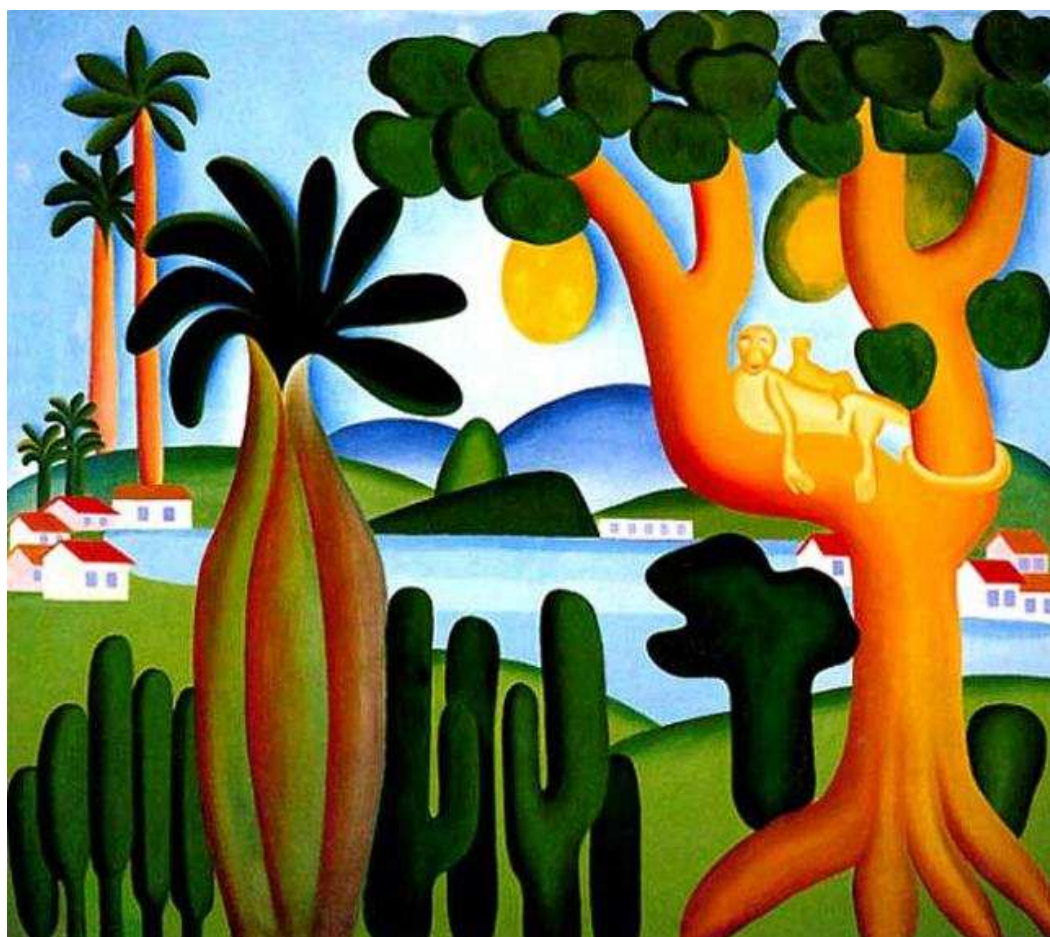


Figura 48 Tarsila do Amaral, Cartão-postal, (1929).

Aqui, Tarsila do Amaral retoma certos aspectos estilísticos da fase Pau Brasil, as casas coloniais, as cores-pastel, e a imagem do Pão de Açúcar ao fundo. A paisagem apresenta dois planos distintos. Um primeiro, com a árvore da esquerda, a vegetação rasteira e a grande árvore à direita (com o bicho-preguiça e um filhote); e o segundo plano, todo o fundo em perspectiva, representando toda a paisagem ribeirinha, com suas casinhas e palmeiras gigantes. O título da obra, Cartão-postal reflete no fundo da paisagem: a cidade, elaborada ao estilo Pau Brasil. O Brasil profundo, mítico e selvagem

surge à frente, descolado do fundo. Tarsila elabora um sofisticado jogo de inversão e sobreposição entre a fase Pau Brasil e a Antropofágica.

4.5 As últimas paisagens antropofágicas: o ano de 1929.

Em 1929 Tarsila retoma mais uma vez a temas anteriores desenvolvidos em suas paisagens, o mesmos tons dominantes de Manacá (1927) retornam em Floresta, de 1929 [Fig. 49] e conotação telúrica/fálica, também perceptível em Sol Poente [Fig. 50] se faz presente mais uma vez. Destacam-se a celebração da natureza tropical e a volta da cor rosa em contraste com o verde e azul. Em Floresta, a paisagem de encantamento, onde formas ovóides (sempre presentes), descansam e são resguardadas pelas raízes e por imensos coqueiros. Nesta imagem misteriosa da floresta de cores irreais, aparece um universo de formas originais, de seres primaciais, latentes de vida, em relação aos quais as árvores se encurvam como a oferecer proteção materna.

Já em Sol Poente [Fig. 47], também de 1929 observa-se uma vegetação totalmente estilizada, cactos transformados em plantas cilíndricas de ponta arredondada, inclinados à direita. Nessa tela, cinco animais se encontram num lago em primeiro plano. O sol, título da obra, é exatamente o que chama maior atenção no quadro, o céu e o *dégradé* do laranja para o amarelo cuja cor intensa se espalha por vários arcos que dividem o espaço.



Figura 49 Tarsila do Amaral, Floresta, (1929).

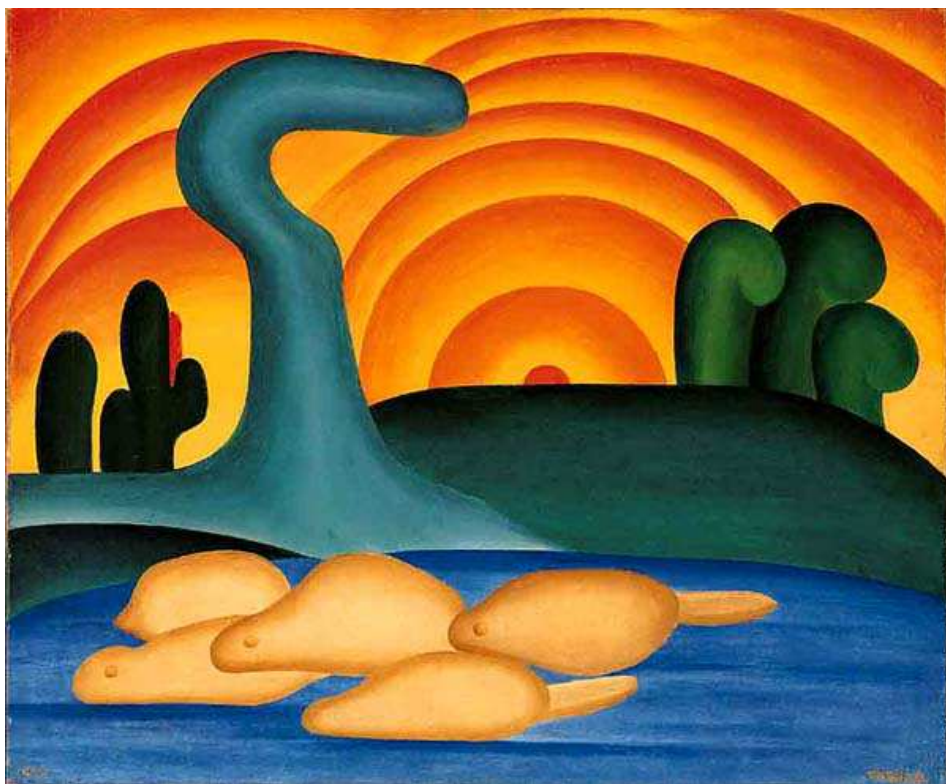


Figura 50 Tarsila do Amaral, Sol Poente, (1929).

Nas duas obras é possível perceber o volume macio dos corpos das figuras arredondadas e também a maciez da vegetação, numa ideia de natureza reinventada tão comum em outras paisagens analisadas anteriormente. Esse universo próprio no qual a pintora trabalha, talvez mostre despretensiosamente sua visão do mundo recolocando os objetos, paisagens, personagens em lugares que acredita próprios para elas.

Já em *Composição (Figura só)* [Fig. 51], mais uma paisagem noturna, Tarsila apresenta um retrato solitário de um personagem ora identificável com uma figura feminina, de vestido rosa e longos cabelos soltos ao vento, ora assemelhado e camuflado à própria paisagem de fundo. A terra seca, marrom, com um cactos/árvore/pedra ao fundo, quase de frente para a figura, numa espécie de contemplação recíproca, cuja imagem nos remete à paisagem do sertão, seca, árida, quase sem vegetação, em contraste com o vasto céu noturno e azulado.

A perambulação de uma figura solitária inserida numa paisagem infinita é composta por mais dois elementos: o solo, em formato e cor de uma grande pedra e uma árvore/cactos ao fundo para o qual a figura humana da paisagem se posiciona de frente. A fatura lisa, sem rastros, a mesma atmosfera irreal, onírica agora mais definida e envolvente revela, sobretudo, uma posição subjetiva de Tarsila relacionada com a paisagem, numa atitude mística representada pela solidão da personagem e a quase ausência de outros elementos que caracterizam a maioria de suas paisagens.



Figura 51 Tarsila do Amaral, Composição (Figura Só), (1929).

Em um artigo a propósito da tela *Composição (Figura só)*, o 'açougueiro' da '2ª dentição' da *Revista de Antropofagia* registra também a mudança na vida da pintora: “Os tempos mudaram. Tarsila mudou. (...) Tarsila atravessava uma fase-desolação, e a figura solitária se cobria de uma leve melancolia lilás no equilíbrio intelectual da sublimação”. (FERRAZ, 2003, p. 340-34). Tarsila realiza uma paisagem mais realista, ao pintar uma figura estática em forma de retrato, oposta a uma vegetação sempre aumentada, engrandecida contra as figuras que pousam com as palmas, plantas que aparecem também em *Paisagem com Touro*. Os elementos são bastante sintéticos, mas, não se apegam à celebração de uma nacionalidade de qualquer teor. Trata-se de uma mulher universal.

Em sua última paisagem da fase Antropofágica, *A Cidade* [Fig. 52], são representados três personagens-bichos, estilizados à maneira de seres humanos, dentro de botas vermelhas, entre as fachadas de seis edifícios e uma faixa de trânsito. Aqui o mundo onírico de Tarsila mistura-se uma crônica paisagística que mescla a cidade e a floresta. A cidade projetada pelo inconsciente, onírica, erguida e subterrânea ao mesmo tempo, num contrate

orgânico/geométrico. O único quadro da fase antropofágica onde Tarsila retorna à temática da cidade. Nas palavras da pintora:

Um dia, eu tive um sonho; lembro-me bem que, ao despertar, fui ao cavalete para pintar o meu sonho; eram três botas pretas [sic] no meio de um caminho, com casas muito altas, - e esta tela foi adquirida por um amigo, quase contra a minha vontade, por que eu fazia questão de conservá-la, pois era a única que traduzia plasticamente todas as imagens de um sonho que tive. (AMARAL, 2003, p. 299).



Figura 52 Tarsila do Amaral, A Cidade, (1929).

Tarsila retoma seu olhar sobre a cidade. Completamente modernizada, evidenciada pelos edifícios altos e uma espécie de viaduto sobre uma estrada de cor verde, lembrando as arquiteturas imaginárias como as de De Chirico. As figuras centrais da paisagem, os três personagens assim como em *A Lua*, *Urutu* e *O Sapo*, mistificam-se, e utiliza-se do mito irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe um horizonte de “primitivismo antropofagístico que se faz remontar ao manancial do imaginário”. (NUNES, 1979, p. 35).

Por fim, *Cidade*, concluí sua fase num universo "selvagem", por um lado, e por outro um apelo ao fantástico, ao mágico, ao onírico (das lendas indígenas e africanas) e primitivo, profundamente enraizado na cultura popular brasileira. Alguns elementos essenciais da fase antropofágica, como as figuras agigantadas em ambientes oníricos, reaparecem em algumas obras de Tarsila produzidas em meados da década de 1940, como *Praia* e *Primavera*; adquirindo, porém, um tom mais lírico.

5 CONCLUSÃO

As paisagens de Tarsila fundem as ideias do desenvolvimento industrial e urbano com a (re) descoberta do Brasil, da cultura popular e do passado colonial. A cultura local é retirada de seu contexto e reapropriada, misturada e reinventada em suas pinturas. Nas paisagens desenvolvidas na fase Pau Brasil e Antropofágica situa-se a busca de uma brasilidade que procura a expressão estética em suas próprias raízes, arriscando-se numa modernidade futurista própria das vanguardas históricas, criando uma nova linguagem e imagem poética.

Da primeira fase de seus trabalhos, a Pau-Brasil, na qual Tarsila pinta paisagens nativas e figurações líricas, seguindo-se a Antropofagia, 1927-1929, características da paisagem moderna estão sempre presentes, seja a problematização da relação figura/fundo; o trato da luz sem o convencional claro-escuro; as imagens oníricas; a atmosfera surrealista e a geometrização da forma. Todos esses traços marcam as influências de Léger especialmente das "paisagens animadas" utilizando-se da imagem das máquinas como símbolo da sociedade industrial e moderna, e as inspirações em Pablo Picasso, Georges Braque e Paul Cézanne.

Na Fase Pau Brasil, Tarsila fabrica uma cidade metafórica para além da cidade visível, vista em perspectiva por um olhar que até agora não existia. A arquitetura da cidade materializa-se de forma bucólica pela presença constante do homem e de elementos que remetem à tradição e ao cotidiano rural do Brasil. Tarsila não apenas representa em suas paisagens um tipo de cidade, ela vai além de um conceito urbanístico, objetivando práticas urbanas, como as feiras e as festas, por exemplo. Nesse sentido, essas paisagens nos oferecem um fértil campo de investigação sobre esse sentimento de memória e pertencimento, e principalmente de construção de uma nova identidade cultural, tão discutida, tanto por artistas do modernismo brasileiro, quanto por intelectuais engajados na missão de identificar aspectos próprios da cultura brasileira.

Em paisagens como Morro da Favela e Carnaval de Madureira, do mesmo ano de 1924, e O Mamoeiro, de 1925 incorporam a realidade caótica das cidades brasileiras. Observam-se pessoas, animais, moradias rudimentares e simples dentro de uma urbanização incipiente, mas que também fazem parte, harmoniosamente, da natureza. Em Feira I e II, a exuberância das cores – amarelo, verde e vermelho – dentro de um desenho geometrizado quase esquemático enfatiza a sensação de ingenuidade e pureza dentro da composição equilibrada e consciente que transmite um desejo de unir o elemento racional da modernidade à busca de uma linguagem simples.

Em quadros como E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil) (1924), São Paulo (135831) (1924), São Paulo (Gás) (1924) e A gare (1925), as estações de trem, guindastes, postos de gasolina, pontes, prédios modernos, torres, instalações elétricas e caminhões aparecem em paisagens urbanas sempre compostas por formas geométricas simples e um colorido vivo e alegre, porém a presença de palmeiras ou uma discreta igreja tradicional ou um casebre colorido assinalam a presença da natureza, integrando o espaço urbano na paisagem. Nas obras que retratam o Rio de Janeiro, por exemplo, como “Morro da Favela” e “Carnaval em Madureira”, a pintora evidencia aspectos da figuração rural e urbana. A partir da visão de um lugar como a favela, e do subúrbio surgem questões intrinsecamente urbanas, mas retratadas a partir de elementos da paisagem rural, como a vegetação e as construções arquitetônicas.

A pintora pensava na cidade como uma força viva, deixando à mostra sua intencionalidade, elaborando uma cena, compondo-a a partir do que ela vê e enquadrando as paisagens como uma máquina fotográfica. Uma paisagem urbana aparece mais marcada pelo enquadramento, historicamente construída a nossa revelia, cuja referência aos elementos está profundamente dobrada no interior de nossa cultura. Aqui se trata, de um a priori (a forma simbólica que filtra e moldura nossas percepções da paisagem), mas esse a priori está incluído num sistema de orientações e valores combinados, produto de uma gênese.

Já em 1928 sua exploração de outras possibilidades pictóricas adquire uma dimensão quase fantástica. Tarsila começa uma pesquisa de purificação das formas iconográficas revelando outras dimensões como a onírica e a mítica. Nessa fase não é mais a cidade, suas reminiscências rurais e seus espaços objetivos - circulação de pessoas, crescimento urbano, desenvolvimento industrial - que está em voga nas pinturas de Tarsila do Amaral e sim uma paisagem que se liberta da banalidade diária, tornando-se um agente de prazeres esquecidos e resgatados pelas tintas da pintora, espaços portadores de uma significância pessoal e coletiva. Paisagem lírica, presente não apenas na memória de Tarsila, mas também no imaginário coletivo, paisagem que se confunde com a memória familiar. A pintura que surge aqui é, em última análise, uma dimensão perspectiva do mundo. Esse processo perceptivo da paisagem é um momento no qual a pintora mescla suas vivências passadas. Trata-se de experiências que se transferem ao mundo.

Ainda que alguns elementos centrais da interpretação antropofágica de nossa formação cultural estejam presentes, como nos postulados da poesia Pau-Brasil, a antropofagia tarsiliana só ganha forma definida a partir do impacto que o célebre quadro *Abaporu* (1928). O procedimento poético das paisagens antropofágicas caracteriza-se pela desarticulação da forma compositiva, a redução formal e planificação do espaço pictórico, o gigantismo e deformação dos elementos, as formas arredondadas, e pureza cromática e redução da paleta a alguns tons essenciais e emblemáticos (principalmente tons fortes de amarelo, verde, azul, laranja e roxo).

Abaporu mostra a importância da linguagem figurativa encontrada por Tarsila inicialmente no quadro *A Negra*, e de novo aparecem as formas gigantescas, arredondas e voluptuosas forçando a dimensão e a figuração ao limite do absurdo e evocando motivos arquetípicos. Tarsila segue descrevendo paisagens tropicais imaginárias: árvores geometrizadas, corpos humanos pré-históricos e animais fantásticos, que compõem suas paisagens da fase Antropofágica. Em *Distância* (1928), Tarsila revela uma paisagem estilizada, sensual e exuberante. O mesmo acontece em *Cartão Postal* (1929), cujos animais alegres acabam por representar a exploração da dimensão mágica e

mitológica dos temas brasileiros. Ainda em 1929 em *A Floresta*, uma paisagem de palmeiras que circunda ovos enormes pintados em cor-de-rosa incorporam-se às promessas de um futuro novo, porém com os resíduos de um passado arcaico.

Tarsila não retrata em suas paisagens a desordem da natureza tropical, mas sim uma natureza reorganizada, domesticada, porém envolvente e afetiva. Elementos como os cactos ou a palmeira, por exemplo, tornam-se instrumentos de verticalização, de simplificação. As deformações são calculadas, mesmo na fase antropofágica, os limites são claros e distintos pelo uso construtivo da cor. Tarsila não experimentou em suas paisagens o choque entre a natureza e o mito, estava presa a suas imagens afetivas e seus limites estruturais. Seus temas de paisagens foram mediados por elos intermediários que iam desde as histórias contadas pelas pretas velhas em sua infância na fazenda até a reorganização europeia do seu próprio espaço pictórico e temático e as influências e teorias europeias da época.

Essas intermediações deformaram, amorteceram o mito e se acomodaram. Na antropofagia, Tarsila afasta-se do um rigor construtivo ampliando cada vez mais uma tendência a evasão do real, ao uso do imaginário e do subjetivo, gerando uma expressão não do racional, mas do intuitivo. Assim, essa revelação do Brasil escondido emerge tanto na obra de Tarsila quanto na de escritores modernistas, através da exploração de mitos e lendas à procura de uma arte nacional que perpassa o movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

Tarsila não rompe com a concepção romântica de uma imagem idealizada do campo e de seus habitantes, apesar da concepção de progresso estar em suas paisagens mistas. A cidade que aponta para o futuro está repleta de memórias e referências culturais, impregnada de lendas, histórias e simbologias. O modernismo de primeira fase ao qual pertence Tarsila é, para Schwartz, (1998, p. 53), um “indianismo às avessas, oposto ao romantismo idealizante de Jose de Alencar”, invertido em suas funções tradicionais que serve de ponto de partida para Tarsila nesses dois momentos, a fase *Pau Brasil* e a *Antropofágica*. É no sentido de uma arte que aborda a paisagem pelo

enfoque da relação entre a natureza e as transformações do século XX que a pintura de paisagem de Tarsila do Amaral reflete particularmente a contradição entre o sonho de modernização cosmopolita, o devaneio do resgate moral das paisagens idílicas e pré-industriais e as implicações do embate com a própria modernidade.

Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, constitui a paisagem na obra de Tarsila. A questão central de sua pintura é a coexistência de uma concepção estética própria da artista, fruto de suas influências, vinda das vanguardas europeias, e a paisagem brasileira, rural, mítica e urbana. Assim, matas e fazendas configuram um espaço onde o asfalto e as cidades aproximam-se, representando uma visão simbólica de uma concepção ideal de natureza. A forma como Tarsila do Amaral vê esses dois polos, campo e cidade, está relacionada com nosso imaginário - qualquer ação, qualquer imagem é, de certo modo, criadora da realidade - e com suas experiências individuais, imprimindo uma importância fundamental na construção e na percepção dessas paisagens.

Nas pinturas que foram analisadas, de um lado temos a paisagem concreta das cidades brasileiras, natural e antrópica, de outro, a paisagem construída por Tarsila. Desse modo, quando se procura um significado para a arte, encontramos a plasticidade e a fusão entre a matéria e o subjetivo que também dá origem ao fenômeno da paisagem. A fantasia nunca é pura, ela se refere constantemente a alguma realidade, fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade.

Enfim, a pintura de paisagem de Tarsila do Amaral é um mundo criado e recriado pela força da imaginação da artista, conserva além dos traços da paisagem original, os sonhos e devaneios humanos. Uma paisagem, sensível ou artística, é sempre de natureza maleável e polissêmica. A dimensão simbólica é entendida como resultado de processos mentais que tem a imaginação como estrutura cognitiva e que coporta camadas profundas de significado. Na paisagem artística observa-se sua força narrativa e retórica,

reconhecida como textualidade discursiva, tensões afetivas, ausências e presenças significantes que unem os dois mundos, o real e o sensível. A paisagem como um discurso veicula imagens da paisagem sensível, mas também crenças, intenções, afetos e paixões.

Através da narrativa das imagens produzidas por Tarsila no período pesquisado, a condição moderna é refletida na arte a partir da produção de imagens e discursos. Essa é uma faceta importante do trabalho da artista e que foi analisada como parte integrante da reprodução e transformação de toda ordem estética e simbólica própria. As práticas culturais foram levadas em conta, merecendo as condições de sua produção atenção à parte. As dimensões do espaço e do tempo na paisagem de Tarsila são relevantes ao misturar geografias e espaços metafóricos que se tornam vitais como forças organizadoras na estética paisagística da pintora.

Tarsila desconsidera a complexidade existente no espaço social real e tenta em suas paisagens recriar um ambiente organizado, derrubando as fronteiras do espaço e tempo. A arquitetura paisagística de Tarsila é vanguardista à medida que estiliza e impõe sua própria estética, construindo um espaço idealizado. Essa paisagem é necessariamente fragmentada, as formas passadas são superpostas umas às outras numa colagem de usos correntes. É uma tentativa de refazer o mundo em que vivia de acordo com os desejos do seu coração. E a paisagem, assim como o espaço é o mundo que o homem cria, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao elaborar tanto uma paisagem pictórica quanto um espaço social, Tarsila refez um espaço visual e social que se encontram num mesmo lugar.

REFERENCIAS

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: 34/Fapesp.1997.

AMARAL, Aracy A. de. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp. 2003.

AMARAL, Aracy. Tarsila Revisitada. In: SALZSTEIN, Sônia. “A audácia de Tarsila”. In: **FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO**. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, v.1 / [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação. 1998.

AMARAL, Tarsila. **Revista do Salão de Maio** (RASM) nº1, III Salão de Maio, 1939.

AMARAL, Aracy A. Cendrars e a descoberta do Brasil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 1968 a. Suplemento literário, p. 04.

AMARAL, Aracy A. Cendrars e o Brasil: antes de 1924. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1968b.

AMARAL, Aracy A. O Choque de 1922: Mário x Oswald. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 05, 01 jun. 1968g.

AMARAL, Aracy A. Blaise Cendrars e os modernistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 set. 1987. Cultura, p. 02-03.

ARAGÃO, Solange de. **A cidade brasileira nas pinturas dos viajantes e na fotografia do século XIX**. V Encontro de História e Arte - IFCH/INICAMP. P. 139 Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20ARAGAO,%20Solange%20-%20VEHA.pdf> . Acesso em: 08 nov. 2013

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na escola de paris: anos 1920**. São Paulo: Ed.35, 2012.

BATISTA, Marta Rossetti. São Paulo, Rio e Paris: as artes plásticas em 1928. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1978.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1956.

BAZIN, German. **História da arte**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BESSE, Jea-Marc. **Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOP. Raul; Massi, Augusto (org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. São Paulo: Jose Olympio, 1998.

BONVICINO, Régis. **A Antropofagia de Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Oswald de Andrade: uma estratégia brasileira para cultura e poesia num mundo globalizado**. Régis Bonvicino: poesia. Textos críticos. Disponível em: <<http://regisbonvicino.com.br/textcrit11.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Tarsila, uma pintura estrutural. In: ____ . **Catálogo Retrospectivo Tarsila**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1969.

CANDIDO, Antônio. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Ed/Tempo Social - Rev. Sociologia da USP. São. Paulo: 1989.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Campanha editora nacional, 1973.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Campanha das Letras. 1990.

CATUNDA, Leda. A Pintura macia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 05, 12, 29 set. 1997.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 1 Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Júnior e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato, ROZENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

DANTAS, Vinicius. Que Negra é essa? In: SALZSTEIN, Sônia [org.]. **Tarsila, anos 20**. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1997.

DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIENER, O **Catálogo Fundamentado da Obra de J. M. Rugendas**. Revista USP, nº 30 São Paulo: 1996.

EMÍDIO, Teresa. **Meio Ambiente e Paisagem**. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

FABRIS, Annateresa. Figuras do Moderno (Possível). In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950**. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify, 2002.

_____. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____. **O Futurismo Paulista – Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.

FAULHABER, Priscila. **Nos varadouros das representações: redes etnográficas na Amazônia do início do século XX**. Rev. Antropol. [online]. Vol.40, n.2, 1997.

FAVERO, Franciele. **O Romantismo e a Estetização da Natureza**. P. 208 Disponível em http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/02VISUAIS_Franciele_Favero.pdf. Acesso em: 18 nov. 2013

FIGUEIREDO, Carmem Lucia Negreiros de. Crítica á invenção do Brasil: Paisagem, identidade e literatura. In: _____. **Terra Roxa e outras terras-Revista de Estudos Literários**, Volume 2 . Rio de Janeiro: 2006.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982

GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia, de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Campainha das Letras, 2009.

GUINLE, Jorge. Tarsila: postais do modernismo. Folhetim. **Folha de São Paulo**, 16 jan. 1983.

GOTLIB, Nádia. **Tarsila do Amaral, a Modernista**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. As Duas e Única Tarsila. In: Herkenhoff. Paulo; Herdel-Samson. Apud. **Tarsila: Catálogo Raisonné**. Vol. 1. 2005.

HOLZER, Werther. Paisagem, Imaginário e Identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: ROSENDAHL, Zeny ; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

KERN, Daniela. **Paisagem Moderna á Margem: Baudelaire e o elogio a Catlyn e Merion**. Revista Porto Alegre. Porto Alegre: Vol. 16. Nº 26, Maio de 2009.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento, in **Enciclopédia Einaudi**, 1984.

LEGER, Fernand. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEPETIT, Bernard. **Por uma história urbana**. São Paulo: EDUSP, 2001.

LICHTENSTAIN, Jacqueline. A Pintura (textos essenciais) Vol.10. **Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Ed.34, 2006.

LOPES, Luiz Roberto. **Cultura Brasileira: de 1808 ao pré modernismo**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

MARTINS, Wilson. **Cendrars e o Brasil**. Hispania, v. 75, n. 4. 1992.

MATTOS, Claudia Valladão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro: nº 10, 2004.

MENDELI In: KERN, Maria Lúcia; BULHÕES, Maria Amélia (orgs). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: ED. UFRGS, 2010.

MENESES, Ulpiano T. de Bezerra. **Morfologia das cidades brasileiras: Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana**. Revista USP. Nº30 Junho/Agosto, 1996.

MICELI, Sergio. **Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico de São Paulo**. São Paulo: Campanha das Letras, 2003.

MILLIET, Maria Alice; BARROS, Regina Teixeira de (Curadoria). **Mestres do modernismo**. São Paulo: Impr. Oficial do Estado/ Pinacoteca do Estado, 2005.

MILIET, Sergio. Banquete Literário. in PRADO, Yan de Almeida. **A grande Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Edart, 1976.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MORAIS, Frederico. **O Brasil na visão do artista: a natureza e as artes plásticas**. São Paulo: Banco Sudameris. 2001.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, Benedito. **Antropofagismo e surrealismo**. Remate de Males, n. 6. Campinas: UNICAMP, junho de 1986

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Post: Documento ou invenção do novo mundo?** Disponível em: http://www.carlamaryoliveira.pro.br/cham_unl_2005.pdf . Acesso em: 08 nov. 2013

PASSAVENTO, Sandra Jatahy. **A Invenção do Brasil** – O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. Revista de História e Estudo Culturais. Rio Grande do Sul: Vol. I , Ano 1 2004. Disponível em: <http://revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Sandra%20J%20Pesavento.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUGENDAS, João Maurício. **Viagem pitoresca através do Brasil, 1821-1825**. São Paulo: Martins/ Edusp, 1972.

SALZSTEIN, Sônia. (Org.) **Tarsila anos 20**. Textos: Sônia Salzstein e Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Campanha das Letras, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHARTZ, Jorge (Org.). **Um Brasil em Tom Menor: Pau-Brasil e Antropofagia**. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, Año 24, No. 47 (1998), pp. 53-65. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4530964>. Acesso em: 08 Fev. 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Paisagem e Identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino**. Acervo Rio de Janeiro, v. 22, nº1, p. 19-52, jan/jun, 2009.

SCHWARCZ, Lilia. Nicolas-Antoine Taunay: paisagem, história e arcádia como trópico. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs). **História e arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo: reflexões sobre um tema interdisciplinar. IN: **Paisagem e Cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade**. Belém: EDUFPA, 2009.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Covilhã: Lusofia, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Campo e cidade**: Na história e na literatura. São Paulo: Campainha das Letras, 2001.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil**: A questão da identidade na arte brasileira: A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

FONTES

A ARTE brasileira nos Estados Unidos. **Diário da Noite**, São Paulo, 02 jan. 1931.

A II BIENAL de S. Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 04 dez. 1953.

À MEMÓRIA de Rodrigues de Abreu. **Diário Nacional**, São Paulo, 30 set. 1930.

A MULHER brasileira nas artes plásticas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1959.

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. **Diário Nacional**, São Paulo, 19 fev. 1928.

ANDRADE, Mário de. Um Salão de feira. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, p. 04, 21 out. 1941.

ANDRADE, Mário de. "Tarsila". **Diário Nacional**, São Paulo, 21. Dezembro. 1927.

ANDRADE, Mário de. O Movimento modernista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 04, 01 mar. 1942a.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Ed Globo, 2011.

CALAZANS, João. Depoimento de vanguarda. **Diário da Manhã**, Recife, 23 maio 1929.

CAMPINAS e Bauru terão olvidado a memória de Rodrigues de Abreu? **Diário Nacional**, São Paulo, 04 mar. 1931.

CANABRAVA, Tina. **Diário da Noite**, São Paulo, 18 set. 1931.

Carta de Tarsila a Dulce, São Paulo, 23 fevereiro de 1924. In: AMARAL, Aracy A. de. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp. 2003.

Carta de Tarsila do Amaral a sua família em 19 de Abril de 1923 IN: AMARAL, Aracy. **Tarsila sua Obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp. 2003.

CARVALHO, Jarbas de. De Simples compreensão. **O País**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1929.

Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral. Vários colaboradores. São Paulo: Base 7: Projetos culturais - Pinacoteca do Estado, 2008.

CHATEAUBRIAND, Assis. Como São Paulo está cultivando a arte moderna. **O Jornal**, Rio de Janeiro, [1925].

CHATEAUBRIAND, Assis. Como São Paulo está cultivando a arte moderna. **O Jornal**, 1925. In: _____. **Catálogo da Exposição Individual**. Rio de Janeiro: 1929.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 15 out. 1933.

DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 16 set. 1929 a.

DIÁRIO POPULAR, São Paulo, 16 set. 1929 a.

DIÁRIO POPULAR, São Paulo, 17 set. 1929b.

FERRAZ, Geraldo. **Diário da Noite**, São Paulo, 31 maio 1937 a.

FOLHA DA MANHÃ, São Paulo, 28 fev. 1943.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 20 jul. 1929.

GÊNIOS a granel. **Folha da Manhã**, São Paulo, 15 jul. 1925.

HERMA a Rodrigues de Abreu. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 04, 19 mar. 1931.

MACHADO, Lourival Gomes. Suponhamos que... **Folha da Manhã**, São Paulo, 28 fev. 1934.

MARTINS, Luís. O Homem livre, **São Paulo**, 14 out. 1933 a.

MARTINS, Luís. Notas sobre a pintura moderna no Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 01-02, 06 jan. 1935b.

MARTINS, Luís. Pintura moderna no Brasil. **A Nação**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1936. Suplemento, p. 01, p. 04.

MARTINS, Luís. Carlos Drummond, Portinari e o Touro Ferdinando. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1939.

MARTINS, Luís. Pequenas manchas. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 29 maio 1943b. Artes plásticas.

MARTINS, Luís. Crônica de arte: uma interessante documentação. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, p. 05, 29 jun. 1946 a.

MARTINS, Luís. Decorativismo. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, p. 05, 23 ago. 1946b.

O CARNAVAL paulista e o concurso dos seus artistas. **Folha da Noite**, São Paulo, p. 04-05, 02 mar. 1935.

O ESPÍRITO moderno em São Paulo. **Correio Paulistano**, São Paulo, 28 nov. 1929.

O JORNAL, Rio de Janeiro, 30 out. 1931.

O LEGIONÁRIO, São Paulo, 22 nov. 1929.

O MODERNISMO está em plena fase de construção. **Folha da Noite**, São Paulo, 10 abr. 1943.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, 10 ago. 1929c.

PARA TODOS. Rio de Janeiro, p. 14, 27 set. 1929d.

Plínio Salgado, “Anunciação do Brasil”, **Correio Paulistano**, São Paulo, 14/02/1928.

PUBLICAÇÕES da semana. **A Nação**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1934.

SÃO PAULO em 1930 sob o ponto de vista da arte moderna. **Correio da Tarde**, São Paulo, 28 jan. 1931.

UMA EXPOSIÇÃO de pintura moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1929.